

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Наташа Б. Анђелковић

**ОДНОС КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ И
ОБЛИКОВАЊА ИДЕНТИТЕТА У
ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ И ДРУГОЈ
КЊИЗИ СЕОБА МИЛОША ЦРЊАНСКОГ И
ЕВРОПСКИ КОНТЕКСТ**

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Nataša B. Andjelković

**RELATIONSHIP BETWEEN
CARNIVALIZATION AND IDENTITY
FORMATION IN MILOŠ CRNJANSKI'S *THE
DIARY OF CARNOJEVIĆ* AND *THE
SECOND BOOK OF MIGRATIONS* AND THE
EUROPEAN CONTEXT**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Ментор: Проф. др Александар Јерков

Чланови комисије:

„Однос карневализације и обликовања идентитета у ’Дневнику о Чарнојевићу’ и ’Другој књизи Сеоба’ Милоша Црњанског и европски контекст“

Циљ ове дисертације је да на жанровско-поетичкој и књижевноисторијској основи истражи могућности успостављања једног специфичног поджанровског језгра у двадесетовеквној књижевности које се темељи на, с једне стране, вишевековној традицији менипске сатире и карневализоване књижевности и, с друге стране, на тековинама модернизма. Теоријско полазиште за овај рад јесте Бахтинова теорија о карневалу, народној култури и карневализацији као облику транспоновања ових мотива и феномена у књижевност. Према Бахтиновом теоријском успостављању жанровске линије карневализоване књижевности, у овој дисертацији се најпре доказује да два романа Милоша Црњанског (*Дневник о Чарнојевићу* и *Друга књига Сеоба*) и четири романа која репрезентују европски контекст истог временског рапона у којем се оба Црњанскова романа јављају (*Сенилност* Итала Звева, *Чаробни брег* Томаса Мана, *Мајстор и Маргарита* Михаила Булгакова и *Александријски квартет* Лоренда Дарела), припадају истој жанровској традицији, односно да су то дела у којима је карневализација доминантан или чак кључан елемент њихове структуре и стила. Истовремено, задатак истраживања у овом раду јесте да се у свим овим делима издвоје њихове специфичне одлике које су карактеристичне за књижевни период у којем су настала, а то је широко узевши модернизам, односно авангарда и поставангарда. Резултат сучељавања жанровске традиције, односно карневализације и менипеје, и књижевноисторијског тј. периодизацијског контекста, односно модернизма, у истим делима, требало би да буде издвајање једног „новог“ поджанра, заснованог управо на овим двома премисама (жанровској и периодизацијској). Како се у тематско-мотивском и значењском контексту у свим овим модернистичким делима, као кључно, издваја питање идентитета (јунака, друштва, самог дела), онда се та нова жанровска подгрупа карневализоване модернистичке књижевности коју репрезентују набројана дела, може окарактерисати као карневалско-идентитетска књижевност, односно, како ће се у овом раду показати као својеврсна карневализација идентитета.

Кључне речи: карневал, карневализација, менипска сатира, авангарда, модернизам, маска, гротеска, иронија, хумор.

**“The Relationship Between Carnivalization and Identity Formation in Milos Crnjanski’s
'The Diary of Carnojevic' and 'The Second Book of Migrations', and the European
Context“**

The goal of this dissertation is to use a genre-poetical and literary-historical base to analyze the possibility of establishing a specific sub-genre core in twentieth century literature, which is created through a multicultures tradition of menippean satire and the carnivalization of literature on the one hand, and modernism on the other. The theoretical basis for this work is Bakhtin’s theory of carnivals, national culture and carnivalization as a way of transposing these motifs and phenomena in literature. Using Bakhtin’s theory of establishing a genre line of carnivalized literature, this dissertation initially proves that two novels written by Milos Crnjanski (*The Diary of Carnojevic* and *The Second Book of Migrations*) and four novels that represent the European context during this time, and which also reference both of Crnjanski’s novels (Italo Svevo’s *Senility*, Thomas Mann’s *The Magic Mountain*, Mikhail Bulgakov’s *Master and Margarita*, and Lawrence Durrell’s *The Alexandria Quartet*), belong to the same genre tradition, or rather have carnivalization as a dominant and even key element of their structure and style. In this sense, the purpose of this research is to detect specific elements in these works that are characteristic of the literary period during which they were created, which is broad when considering modernism, or rather avant-garde and post-avant-garde. The result of examining the genre tradition, or rather carnivalization and menippea, and literary-historical context, or rather modernism in these works, should be the definition of a “new” sub-genre, based directly on these two premises (genre and periodization). From the thematic-motivic and semantic context in all of these modern works, one can delineate the crucial question of identity (hero, society, the work itself), so that this new genre sub-group of carnivalized modernistic literature, represented by the aforementioned works, can be characterized as carnival-identity literature, or rather, as will be shown in this work, a kind of carnivalization of identity.

Key words: carnival, carnivalization, menippean satire, avant-garde, modernism, mask, grotesque, irony, humor.

САДРЖАЈ

1. Карневализација књижевности и карневалски идентитети	1
1.1 Увод	1
1.2. Теоријске основе	5
1.3. Историја Бахтинових дела и појам карневализације у њима	7
1.4. Функције гротеске	15
1.5. Функције батоса	20
1.6. Функције маске	22
1.7. Хронотоп трга – маске лакрдијаша, луде и обешењака	26
1.8. Дијалогизација, полифонија, хетероглосија	27
1.9. Жанровска контекстуализација и поступак карневализације у одабраним делима	34
1.10. Карневалски идентитет и карневал идентитета	37
2. „Дневник о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског – <i>Оперета о рату</i>	42
3. „Друга књига Сеоба“ Милоша Црњанског – <i>Од варварина до лутке рококоа</i>	66
3.1. Промена царевине – идентитет нација	69
3.2. Карневалска царица	72
3.3. О чему ћути Павле Исакович?	77
3.4. Маске и идентитети	81
3.5. Од варварина до лутке рококоа	89
3.6. Облици карневала	94
3.7. Амбивалентна, озбиљно-смешна слика света	103
4. „Сенилност“ Итала Звева – <i>Тужна предигра комедије</i>	112
5. „Чаробни брег“ Томаса Мана – – <i>Од малог грађанина до Принца Карневала</i>	132
6. „Мајстор и Маргарита“ Михаила Булгакова – <i>Каталог смеха и онтологија страха</i>	162
6.1. Религијска дијалогизација	169
6.2. Воландова свита: авантуре луде, лакрдијаша и обешењака	171
6.3. Карневалско раскринкавање у Варијетеу	176
6.4. Споредна карневалска сцена – лудница	178
6.5. Бал код Сатане – карневалска бајка	180

6.6. Скидање маски – митско време	184
6. 7. Амбивалентни трагички јунак Понтије Пилат	185
6. 8. Контрастне паралеле два „романа без романа“	190
6. 9. Амбивалентно јединство смеха и страха	194
7. „Александријски квартет“ Лоренса Дарела – <i>Сомотски домино-</i> <i>-костим</i>	199
7.1. „Јустина“ и Јустинине маске	204
7.2. Александријске карневалске приче: Наруз, Амарил, Персворден и Маунтолив	209
<i>Нарузов карневал у смрти</i>	210
<i>Амариров карневалски нос</i>	214
<i>Персворденов инцест</i>	216
<i>Маунтолизов тајни карневал као ослобађање</i>	219
7. 3. Плејада карневалско-гротескних јунака – Балтазар, Скоби, Помбал, Тото, Мнемијан и Мемлик-паша	221
7.4. Александријски празници и светковине	228
7.5. Време карневала у Александрији и карневалско време у <i>Александријском квартету</i>	232
8. Карневалске метаморфозе идентитета.....	234
8.1. Карневализација идентитета	241
Литература	245
Биографија	251

1. Карневализација књижевности и карневалски идентитети

1.1 Увод

Присутност мотива карневала у књижевности уочава се у делима ренесансне књижевности када је сам карневал као вид празника и културолошки феномен достигао свој врхунац. Културолошке, историјске, етнолошке и митолошке основе карневала сежу, међутим, у много старија времена, па његова генеза датира од обреда у преткласном фолклору у којима се славе календарске промене у природи, преко старогрчких дионизијских светковина и римских сатурналија, до средњовековног карневала одржаваног под окриљем католичке цркве. Како су већ са појавом писма и књижевног изражавања почели да се бележе и описују овакви пригодни облици друштвеног живота, може се сматрати да се прво појављивање карневала у књижевности догађа већ у старом веку, у лирским или драмским делима у којима се тематизује бог Дионис и, касније, у светковинама посвећеним њему. Ипак, порекло самог карневала, његова историја и улога предмет су многих антрополошких, социолошких и историјских студија и расправа, на чијем ободу се могу издвојити законитости и одлике које су од важности за разумевање његовог транспоновања у књижевност.

У Енциклопедији Британика карневал је одређен као празник пред почетак великог ускршњег поста у земљама римо-католичке вероисповести. Објашњава се да је етимологија саме речи недовољно јасна, али да она највероватније потиче од латинског израза *carnem levare* или *carnelevarium*, што значи одрицање од меса. Историјски корени карневала, према Енциклопедији Британика, леже у фестивалима примитивних друштава током којих се прослављао почетак године и буђење пролећа, а истиче се да је у самој Италији као колевци модерног карневала он настао као директни наставак римских сатурналија.

Принцип телесности изражен кроз уживање у обиљу хране, маскирање и преоблачење у веселу или гротескну одећу, и принцип игре и смеха чине основне одлике и механизме овог празника, а његово одвијање на улици и тргу даје му карактер јавности и колективности, за разлику од осталих црквених празника, на

првом месту Божића и Ускрса, који су усмерени ка унутра, односно на појединца у кругу породице.

Да би се разумела карневализација књижевних дела неопходно је утврдити тачну генезу и природу карневала. Најчешће забуне настају управо око његове двојне природе. Карневал, како је у науци утврђено, своје корене има у преткласном фолклору и потреби друштва да прославља природне мене и законе. Пагански обичаји и обреди, који су били суштина дионизија, баханалија и сатурналија, остали су живи у народу и онда када је он примио хришћанство. Тако, једном успостављен у средњем веку под окриљем католичке цркве, италијански карневал као празник весеља пред дуг период покорности великог ускршњег поста постаје изнутра амбивалентан. Карневал као црквена манифестација која је изграђена на народним обичајима, затим светковине у оквиру црквеног календара које су по свом карактеру антипод хришћанском моралу и кредоу (веселост, игра, песма, непристојност, псовке, прежедеравање, телесност, маскирање насупрот покорности, туги, сведености, лишавању од телесних уживања, пристојности, дистанци), указује се као *par excellence* дијалогичан културолошки феномен. Та дијалогичност најбоље се указује кроз обрнуту, преокренуту слику Ускрса кроз карневал, где се фигура Исуса као бога који је умро па након лиминалног периода поново оживео, пародијски огледа у слици Принца Карневала који почне свој живот и после лиминалног периода умире. Може се разумети да на тај начин карневал у име живота и природних закона (рођење, живот, телесност, смрт) ступа у дијалог са религијом и њеним законима који су супротни природним (страдање, душа, патња, смрт, васкрснуће као прави, вечни живот), а под чијим окриљем и патронатом се и сам одвија. Управо тај моменат амбивалентности, постаје она критична тачка када један друштвени феномен, након што је уметнички промишљен, може да се транспонује у књижевност.

Ако се доба ренесансе посматра као својеврсна прекретница у развоју и манифестацији како самог празника, који се до тада аутентично живео, а након 15. века само прослављао, тако и књижевних дела њиме инспирисаних, онда се може сматрати да у потоњим временима карневал остаје заступљен у књижевности као мотив и као тема, бивајући при том увек на другачији начин промишљен,

прерађен и уобличен, у зависности од књижевноисторијског правца у којем настаје дело њиме бременито.

Овај рад требало би да покаже како мотив карневала функционише у књижевности модернизма. Милош Црњански, Итало Звево, Томас Ман, Михаил Булгаков и Лоренс Дарел, стварали су, широко узевши, у модернистичком периоду. То је време високе грађанске културе чији су обичаји и правила често бивали исувише искључиви и захтевни за обичног „грађанина“, њеног припадника, те је један од видова индивидуалног или колективног одушка могао да буде карневал. Посебан задатак представља упоређивање визије карневала и његовог инкорпорирања у дело Милоша Црњанског са истим овим поступком у делима четири велика писца европског модернизма. Карневал се код њих јавља у неколико видова. Формално, као празнични део године током којег се одвија радња или део радње и потом на различите начине бива уткан у само ткиво дела (*Александријски квартет*), као позадина радње (*Сенилност*) или се нигде експлицитно не помиње, али сама структура дела, слика света и позиција јунака јесу карневалски (*Чаробни брег, Мајстор и Маргарита*).

Како је питање идентитета једно од главних питања модернизма, анализа назначених проблема у делима ових писаца указаће на везу карневала и идентитета, односно на то да је питање карневала увек питање идентитета. Исто тако, на различитим примерима и различитим приповедачким поступцима и поетикама писаца уочиће се које су све изражајне могућности карневала, у којој мери се он модификује у књижевности модернизма у односу на свој изворни облик, као и који су то аутентични карневалески елементи у књижевности двадесетог века. Коначно, изучавање карневала у делима четворице европских писаца прве половине двадесетог века, помоћи ће да се разуме „књижевна клима“ у којој су настајала и дела Милоша Црњанског, односно карневал као формална, жанровска спона указаће на поетичка подударња и надовезивања Црњанског на неке токове европске књижевности.

Проблему карневала у делу Милоша Црњанског није до сада посвећена велика пажња. Сам мотив карневала нема доминантно место у смислу непосредног одвијања или дословног појављивања, али за одређивање идентитета његових ликова или лирског субјекта, за објашњавање раскола између појавности

и душе Црњансковог човека, карневал има важну улогу. У роману *Дневник о Чарнијевићу* разоткривање и идентификовање главног јунака, приповедача, представља најсложенији проблем. Релација оног ко приповеда са оним о коме се приповеда је вишеслојна. Привидни сусрет, сусрет у ноћи, варљивост ноћи и сна, посебно наглашавање датума тог ноћног сусрета, опозит (свако)дневног живота и живота у тој једној ноћи су елементи карневала на основу којих треба трагати за правим идентитетом јунака. Односно, карневал као нешто варљиво и привремено пружа могућност изражавања опозита између јаве – свакодневног, уобичајеног у човеку, и сна – лирског, посебног, сетног у њему.

Прерушавање, маскарада, позоришна игра, смех, детронизација највишег идеала, јесу елементи гротеске и карневала у *Другој књизи Сеоба*, од којих треба поћи да би се откривао и тумачио јунаков покретачки мотив, идентификација са идеализованим вредностима, самонаметнутим митовима о срећи.

На примеру дела Итала Звева требало би да се покаже како се италијански модернизам односи према књижевној теми која је управо у тој култури и настала и одакле је била преношена у остале књижевности и културе. *Сенилност* је у преводу на енглески језик у издању Јејл универзитета чак објављен под називом „Емилијев карневал“. Анализа ће показати да модернистички дискурс који Зевево уводи у италијанску књижевност и у којем се релативизује стварност, преплићу снови и свесна стања јунака, а његова субјективна доживљавања и говор приповедача постају инверзивни, произлази из менипске и карневалске књижевности.

Проблем времена и простора има централно место и у *Чаробном брегу*. Елементи карневала морали би да се прате у контексту измењеног начина живљења јунака, преиспитивања о истинитости живљења – у остављеном животу или у новостеченом али привременом животу. Централно место у одређивању и карневализовању јунаковог идентитета заузима „Валпургијска ноћ“. Вишезначност и вишеструка симболичност овог поглавља је кључна за разумевање карневалеског код Томаса Мана. Поред тога, важно је уочити врло функционалан спој карневала и гротеске кроз мотиве болести, болести и заводљивости, болести и страсти.

Гротеска је код Михаила Булгакова прерасла у бурлеску. Пародирање тоталитарног режима, убојита критика, подсмевање и презир, постиже се плејадом бурлескних ликова под маскама. Догађаји из *Мајстора и Маргарите* могу се у једном тренутку читати као свеопшти маскенбал. Ефекат гротеске се усложњава у оном нивоу када се упоредо са разобличавањем тоталитарног мита, разобличава и изнова тумачи старозаветни мит.

У модернистичком приповедању Лоренса Дарела линеарност времена више не постоји, радња се не развија временски већ у простору, централни догађаји се јављају на самом почетку да би се током приповедања у више наврата и из више перспектива изнова објашњавали. Тумачење проблема карневала у овом роману, одвијало би се на више планова и тицало би се самог приповедања, мизансцена, положаја ликова у простору у којем постоје привремено, значај одвијања кључног догађаја управо у карневалској ноћи, сусрет двеју култура – оријенталне и западне, карневалске.

1.2. Теоријске основе

Руски филолог и теоретичар Михаил Бахтин најстудиозније се бавио раздвајањем карневала као социолошког и културолошког феномена и његовог књижевног уобличења, односно утврђивањем постојања оних доминантних особина неких књижевних дела које отварају могућност за успостављање посебне књижевне врсте која се може звати карневалска књижевност. Мотив карневала у овом раду се зато разматра према теоријском концепту који је он успоставио, пре свега у студији *Проблеми поетике Достојевског*, као и у студији о Раблеовом роману *Гаргантуа и Пантагруел – Франсоа Рабле и народна култура средњег века*. Према главним особинама овог жанра (приповедач као учесник радње, више паралелних радњи и авантура, уметнута писма, дубока психолошка проживљавања јунака, смех, пародија и празничност), Бахтин га издваја као језгро из којег ће настати читав корпус великих европских романа у којима захваљујући тим особинама долази до карневализације. Овај рад настоји да покаже да издвојена књижевна дела припадају истом корпусу и да објасни на који начин

функционише процес карневализације у књижевности 20. века и које нове изражајне могућности добија у односу на дела која припадају ранијим периодима.

Поред Бахтина, у светској теорији књижевности карневалом или, пре, неким елементима овог жанра, бавили су се Волфганг Кајзер (гротеска), Арон Гуревич (народна култура средњег века и гротеска), Нортроп Фрај (маска), Владимир Пропп (смех), Роже Кајоа (игра и маска). Бројни тумачи Бахтиновог дела такође су дали одређени допринос теоријском промишљању овог жанра и прецизнијем тумачењу и разграничењу Бахтинових термина хетероглосија, дијалогизација и полифонија, који, према њему, чине основу и суштину карневала као жанра. У такве теоретичаре спадају Мајкл Холквист и Катарина Кларк, Клер Вилс (Clair Wills), Роко Коронато (Rocco Coronato), Р. Б. Кершнер (R. B. Kershner), Мајкл Кабре (Michael Cobre), Хоа Јал Јанг (Howa Yol Jung), Ј. С. Дмитрева, Е. А. Лало.

У нашој науци о књижевности поред одређеног броја радова у периодици, постоје две важне монографске студије о карневалу: *Поступак карневализације – увод у поетику Ранка Маринковића* Радивоја Микића¹ и *Поетика гротеске* Петра Пијановића². Градивним елементима карневализоване књижевности у домаћој теорији бавио се Драган Стојановић (иронија као стилско средство) и Срдан Богосављевић (батос као стилско средство). Интересантно је да је изучавајући поетику Миодрага Булатовића, односно гротеску као основни елемент његовог дела, па са њом и проблем карневала, Петар Пијановић гротескно и апсурдно Булатовићеву слику света довео у везу са његовим европским савременицима (или непосредним претходницима) попут Камија, Бекета, Хакслија, Пазолинија или Фокнера, што представља добро утемељено смештање у исти, европски, контекст нашег значајног писца преко жанровских специфичности. На сличан начин, као циљ овог рада указује се ново позиционирање једног сегмента стваралаштва Милоша Црњанског, прикључивањем менипско-карневалској традицији европског романа и осветљавање овог сегмента његовог стваралаштва из позиције филозофије идентитета. Истовремено, биће могуће да се издвоји јединствено значењско и мотивационо језгро код Црњанског и четири европска

¹ Радивоје Микић, *Поступак карневализације*, Београд, Филип Вишњић, 1988.

² Петар Пијановић, *Поетика гротеске. Приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Београд, Народан књига, 2001.

писца прве половине 20. века, које је проистекло из заједничке жанровске традиције и књижевноисторијског периода у којем су стварали.

1.3. Историја Бахтинових дела и појам карневализације у њима

Михаил Бахтин (1895–1975), руски филозоф, теоретичар књижевности и језика, семиолог, оставио је велики утицај на светску теоријску мисао у другој половини 20. века, када је његов рад коначно био признат и препознат. Формирајући такозвани „Бахтинов круг“ мислилаца и интелектуалаца већ двадесетих година 20. века, најпре у Лењинграду, а потом у Витебску, Михаил Бахтин је утврдио пут једној новој линији у проучавању књижевности и језика, која је била базирана на античкој и немачкој класичној филозофији. Већ у свом првом раду „Ка филозофији поступка“³ који је остао сачуван у деловима, он као полазиште узима Кантов етички и естетички филозофски систем, да би разматрао принципе изградње стварног света са свим његовим аспектима – религијским, политичким, уметничким и естетичким. Прва књига коју Бахтин објављује већ 1929. године била је *Проблеми стваралаштва Достојевског*, чије је касније издање из 1963. било допуњено поглављем о карневалу и преименовано у *Проблеми поетике Достојевског*⁴. Већ у првом издању Бахтин уводи појмове дијалогизације и полифоније, као концепте долажења до истине, илуструјући то и објашњавајући на делу Фјодора Михајловича Достојевског. Следећа велика Бахтинова студија била је његова докторска дисертација *Франсоа Рабле и народна култура средњег века и ренесансе*⁵ у којој врхуне његова дугогодишња филолошка истраживања на пољу карневала, народне културе и њеног језика и књижевности, која је, међутим, била одбијена, и након неких прерада објављена тек 1965. Конципирана као монографија о великом ренесансом француском писцу Раблеу и његовом роману *Гаргантуа и Пантагруел*, ова књига је анализа ренесансног друштвеног система и културе, чије је тежиште на тумачењу карневала и гротеске (односно гротескног реализма којег он уводи као нови

³ Код нас је објављен као књига: Михаил Бахтин, *Ка филозофији поступка*, Београд, Службени гласник, 2010, превод с руског Душан Радуновић.

⁴ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967.

⁵ Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, Нолит, 1978.

појам), као два повезана и међусобно условљена стилска поступка и жанра који су уједно и симболичко објашњење читаве једне културе.

У књизи *Питања литературе и естетике* (Вопросы литературы и эстетики) која је објављена 1975⁶, сабрана су четири есеја настајала у периоду од шест година: „Реч о роману” (1935), „Облици времена и хронотопа у роману” (1938), „Из предисторије романескне речи” (1940) и „Еп и роман” (1941). У њима Бахтин поред разматрања генезе романа и његове улоге у грађанском друштву уводи појмове хетероглосија, дијалогизам и хронотоп, који су важни за разумевање карневализоване књижевности јер чине њен структурни део.

Постхумно састављен и објављен зборник *Естетика језичког стваралаштва* (Эстетика словесного творчества, 1979), садржи необјављене Бахтинове радове од 1919. до седамдесетих година. Важније теме тих радова јесу питање уметности и одговорности, време и простор у књижевности, проблем текста, питање методологије хуманистичких наука и сл. Код нас је из овог зборника као засебна књига објављен есеј „Аутор и јунак у естетској активности“⁷, а у целости је зборник код нас коначно објављен 2013. године.⁸ Још један зборник Бахтинових радова под називом *Књижевно-критички чланци* (Литературно-критические статьи) састављен је и објављен 1986. године и садржи његове текстове из историје и теорије књижевности, радове о питањима естетике и методологије из двадесетих година, циклус текстова о теорији романа, два чланка о Толстоју и теоријске радове настајале од 1950. до 1970.⁹ У зборнику *Тетралогија* (Тетралогија, 1998) објављени су Бахтинови радови из четири области којима се бавио – теорије књижевности, теорије језика, тероје реторике и психологије, као засебни уџбеници. Многе од тих радова Бахтин је објављивао под именом својих

⁶ На нашем језику ова књига је објављена под називом *О роману* – Нолит, 1989, превод с руског Александар Бадњаревић.

⁷ Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, прев. Александар Бадњаревић, Братство и јединство, Нови Сад, 1991.

⁸ Михаил Бахтин, *Естетика језичког стваралаштва*, прев. Мирјана Грбић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013.

⁹ Неки текстови из овог зборника објављивани су у преводу на српски језик у периодици. У *Источнику*, у преводу Душана Радуновића: „Ка филозофским основама хуманистичких наука” (2001), „Ка методологији хуманистичких наука” (2001), „Реторика по мери своје лажљивости” (2002), „Човек у огледалу” (2002), „Ка питањима самосвести” (2002); у преводу Мирјане Грбић: „Уметност и одговорност” (2012); у часопису *Руски алманах* у преводу М. Грбић: „Идеолошки роман Лава Толстоја (2012); у часопису *Књижевна критика*, превод Злата Коцић: „Поводом естетике речи” (1995); у часопису *Поља*, у преводу Александра Пивара: „Роман о васпитању и његов значај у историји реализма” (1992)

пријатеља и сарадника. Одељак овог зборника о психологији, који се зове „Фројдизам“ (Фрејдизм), преведен је на српски језик и објављен као самостално издање.¹⁰ Под именом Бахтиновог сарадника Волошинова била је објављена и књига *Марксизам и филозофија језика* (Марксизм и филозофија језика), коју је код нас превео Радован Матијашевић.¹¹

Полазећи од полифонијске природе сваке индивидуе и идеја о томе да човек није дат и завршен, да је променљив, амбивалентан, условљен утицајима околине, Бахтин је почео да изучава везу између архетипске, цивилизацијске потребе за карневалским поступањем и живљењем и истих тих карневалских образаца, механизма и мотива препознатих не у једном или два књижевна дела, већ у историји књижевности. Ту и такву књижевност која је примила многе видове карневалског фолклора, Бахтин је назвао карневализованом књижевношћу, односно увео је појам карневализације, који је означавао транспоновање карневала као обредно представљачке форме на језик књижевности.¹²

Процес карневализације није био јединствен. Према Бахтину, до друге половине 17. века карневал се аутентично живео и као такав био је непосредан извор за карневализацију. После тога карневал излази из самог живота људи, улази у културолошко сећање, па извор за даљу карневализацију књижевности није више карневал сам по себи, већ она књижевна дела која су некада настајала под његовим непосредним утицајем. Из тога произлази да је формирање карневалских књижевних жанрова или жанрова из области озбиљно-смешног, како их је називао сам Бахтин, завршено закључно са ренесансом и бароком, након чега се мотив и тема карневала јављају у књижевности било сакривени унутар неког другог жанра, било модификовани и модернизовани, односно препознати и прочитани у зависности од симболичких и значењских могућности одређених дела.

Зачетке карневалске књижевности Бахтин смешта у све облике књижевног изражавања који нису били чврсто жанровски одређени, то јест у она прозна

¹⁰ Михаил Бахтин, *Фројдизам*, прев. Марија и Бранислав Марковић, Београд, Логос, 2009.

¹¹ Михаил Бахтин, *Марксизам и филозофија језика*, прев. Радован Матијашевић, Београд, Нолит, 1980.

¹² Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд, Нолит, 1967, стр 186.

дијалогска остварења која нису припадала ниједном од два владајућа античка драмска жанра, комедији и трагедији. Према Бахтину то су била дела из области „озбиљно-смешног“ чије су особине савременост, односно ослобођеност мита, предања, историје, затим маштање, одсуство стилског јединства, мешање узвишеног и приземног, прозног говора и стиха, као и коришћење специфичних форми за преношење приче као што су писма, пронађени рукописи, препричани дијалози, које ће каснија, модерна књижевност обилно користити. Најочигледнији и најпознатији примери јесу Сократови дијалози и Менипова сатира.

Иако не спадају у писану књижевност, Сократови дијалози нису ни реторички жанр, а карневалски принцип је у њима, по Бахтину, заступљен у потпуности. Очитује се најпре у идеји о дијалогској природи истине, идеји да се једна ствар може сагледати, доживети на више различитих начина, а потом и у дијалогском проверавању и преиспитивању самог човека који о нечему просуђује, што отвара пут за сагледавање човека као слојевитог бића, често амбивалентног, какав се открива у току трајања карневала. Дијалогска могућност човека и света произлази из његове амбивалентне природе, која је у ствари суштина карневала: „Амбивалентност тако постаје израз сазнања о дијалектичности људске свести и понашања, али и зраз свести да се да се потпуна и целовита слика може обликовати само ако се релативизују све границе, ако се различити садржаји и тонови доведу у блиски, фамилијарни контакт.“¹³ Не мање важна чињеница која упућује на везу карневала и Сократових дијалога јесте и то што су се они одвијали на тргу, који ће касије бити средиште карневалског празника, односно хронотопско језгро потоње карневалске књижевности. Оно што је посебно важно јесте и сама фигура Сократа који у тим разговорима учествује и води их. Он се све време представља као неко ко ништа не зна нити било шта тврди него кроз разговор настоји да дође до истине. Чувена максима „знам да ништа не знам“ је заправо маска незналице коју Сократ узима, а та маска има иронијски симболички спектар.

Менипова сатира је, с друге стране, још тешње повезана са самим карневалским фолклором и огледа се превасходно у истакнутом смеховном начелу и то народном смеху и говору с тргова, као и уопште у опису живота и

¹³ Радивоје Микић, *Поступак карневализације*, Београд, Филип Вишњић, 1988, стр. 64.

догодовштина обичног јунака, јунака са маргине, који није имао приступ високој књижевности с њеним узвишеним језиком и херојским и митским јунацима. Број Менипових следбеника и дела писаних у том кључу је велики, а свакако су најрепрезентативнији Апулејев *Златни магарац* и Петронијев *Сатирикон*. Доминантна заступљеност смешних епизода и токова радње, посебно када су повезани са елементом фантастике с једне стране, или када се проблематизују ненормална психичка и морална стања јунака с друге стране, праве разни контрадикторни спојеви (император који постаје роб, племенити разбојник...), користе уметнути жанрови (писма, новела, ораторски иступи...) или препознаје социјална утопија (путовања у непознате земље благостања), показују да ова дела заправо миметички преносе осећање света и систем вредности званичних празника и свечаности, као што су (у то време) Сатурналије, које су биле општенародне, одвијале се на тргу и тицале се свакога.¹⁴

У менипеји се први пут јављају сложенија психолошка стања протагониста, лудило, раздвајање личности, маштања, необични снови, страсти, што је све начин за изражавање човекове унутрашњости, оних његових особина и проблема који се у осталим жанровима књижевности не могу лако изразити, а који свој потпуни одушак проналазе у уличним, празничним светковинама, будућим карневалима. Одмах је уочљиво да сви ови елементи, једном унети у књижевност, почињу у њој да живе, усложњавају се, проблематизују. Ако се на моменат и прескочи период средњег века и ренесансе, када је карневал доживео свој пуни замах и као стил живота и као књижевни облик и тема, овакве сатурналијске сцене скандала на трговима, ексцентричног понашања, неумесних говора, фантистичних бића и креатура, авантуристичких, симболичких путовања, на које је указивао Бахтин, препознају се у књижевности потоњих великих писаца попут Свифта, Волтера, Гримелсхаузена, много касније Достојевског и Гогоља, а и писаца 20. века као што су на пример Булгаков, Итало Звево и многи други. Потврда свему томе је и мишљење Нортопа Фраја¹⁵ да менипска сатира чини један од четири основна вида или форме постојања фикционалне књижевности, а то су поред ње још и роман, исповест и романса. Проналазећи између осталих

¹⁴ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд, Нолит, 1967.

¹⁵ Нортоп Фрај, *Анатомија критике*, прев. Гордана Раичевић, Нови Сад/Београд, Орфеус/Нолит, 2007.

дела менипску сатиру и у Бартоновом делу *Анатомија меланхолије*, Фрај почиње да користи назив анатомија као стручни термин за означавање овог жанра, сматрајући да је појам менипска сатира збуњујући и нејасан за модерно доба и модерног читаоца, и потом је препознаје као конститутивни елемент великог броја романа у историји књижевности. Као њено основно обележје он види дијалог, разговоре кроз које се изражавају ментални ставови јунака, маштања, хумор и карикатура.

Средњовековни и после тога ренесансни карневал је језгро из којег настаје права карневалска књижевност. Чињеница на коју указује Бахтин да је готово сваки црквени празник имао своју обрнуту, пародирану, народну, карневалску верзију, то јест да се карневалским начином живота живело и по три месеца годишње,¹⁶ говори о томе да је карневал морао имати пресудну улогу у свести људи, да је својим принципом измењене стварности, укидања хијерархијских односа, спровођењем начела веселости, смеха, исмејавања, пародирања, дозвољавао и појединцима и колективу да сагледају другачију могућност постојања, живљења, резоновања. Неки структурни и суштински елементи самог празника и његових обреда као што су пре свега маскирање, а потом и гатање, прорицање судбине, говори луда и лакрдијаша, народни језик с погрдним оловљавањима и псовкама, преломљени кроз свест креативних појединаца добијали су уметничку форму у књижевности, најпре као карневалске и покладне песме и маскерате, а потом је и целокупан празнични, карневалски поглед на свет пренет као тема у велика књижевна дела попут *Гаргантуе и Пантагруела*, *Дон Кихота*, Шекспирових комедија или драма Лопе де Веге.

Изучавајући Раблеово дело, као главни и пресудни елемент којим се оно може разумети и тачно вредновати и одредити у књижевноисторијском контексту, Бахтин истиче његову органску повезаност са фолклором, са народном смеховном културом. Упоредним проучавањем самог ткива романа *Гаргантуа и Пантагруел* и народне, карневалске културе на којој ово дело почива, он успева да издвоји три главна елемента која творе спој између литературе и карневалске, празничне реалности, и та три елемента су основа за разумевање не само овог конкретног дела које је предмет Бахтинове опсежне студије, него и свих осталих савремених

¹⁶ Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, Београд, Нолит, 1978, стр. 16

и потоњих дела која кореспондирају са културом карневала. Та три елемента чине обредно представљачке форме, дакле сам карневал са свим својим светковинама и комплетним смеховно-представљачким апаратом. На другом месту су књижевна смеховна и пародична дела разних врста, која настају инспирисана и подстакнута првим елементом и која могу бити писана и усмена, прозна или поетска. Трећи елемент ове обредно-књижевне целине по Бахтиновом виђењу јесте сам народни, улични говор ових светковина који не само да улази у књижевна дела него тај и такав језик почиње да представља књижевну форму (клетве, проклињања, псовке...).

Разумевање саме природе и смисла карневала и његовог смеха је битно за препознавање његових елемената у литератури, то јест за спознавање самог процеса карневализације књижевности. На основу спроведених изучавања Бахтин у уводу студије о Раблеу даје „портрет“ карневала. Указује на његово ритуално порекло, смеховно начело које је ослобођено религиозног и црквеног догматизма, а које је општеномодно, универзално и амбивалентно. Оно што посебно истиче јесте основна особина карневала да је на граници самог живота и уметности. Карневал има своје типске ликове, ритуале, обрасце понашања и говорења, али он није режиран, није написан, него је слободна форма људског постојања у којој нема посматрача и гледалаца него у њој сви учествују и привремено живе један другачији живот пун лепоте и смеха, лишен стега, тескоба, класних разлика. Карневал је истовремено имао и веома важну друштвену улогу јер је учешће у њему значило укљученост у живот заједнице, ангажованост, повезивање, потврђивање сопственог статуса. „Ипак, тадашњи карневал не треба замишљати као хаотичан скуп разних занимљивости, већ га треба посматрати као једну од најзначајнијих димензија људског живота.“¹⁷ У томе се огледа његова масовност и општост која је представљала његову свевременост. Захваљујући тим особинама карневал је најпре ушао а потом и опстао у књижевности до данашњег дана.

Карневалски смех који је усмерен на свакога, на комплетан постојећи свет и који је амбивалентан, а то значи истовремено безазлен и весео, подругујући и пародичан, како излаже Бахтин, морао је бити погодан за уметност, пре свега књижевност, која је таквим смехом могла да представи свој критички поглед на

¹⁷ Алберто Тененти, *Италија у петнаестом веку*, прев. Драгана Радојевић, Београд, Клио, 2001, стр. 94.

савремени свет, на човекову недовршеност, слојевитост. О ослобађајућем аспекту смеха и његовој повезаности са карневалом и народним животом и ритуалима говори и Умберто Еко. „Комично делује народски, ослобађајуће, разарајуће (...)“¹⁸. Он указује на постојање правила, односно подразумеваног разумевања света и живота чијим нарушавањем настаје комични ефекат. Али само то подразумевано разумевање света или правило, како га Еко назива, произлази из колективног, народског, ритуалног понашања и живљења: „Нарушено правило комичног тако је препознатљиво да нема потребе поткрепљивати га. Због тога се карневал и одиграва једном годишње. Потребна је година дана ритуалног прихватања да би се уживало у нарушавању обредних правила.“¹⁹ То показује да се Еков теоретски став о природи смеха надовезује на Бахтинов и да и он препознаје карневал као језгро из којег настаје комично као аспект или карактеристика књижевног дела.

Пут настајања књижевних дела инспирисаних карневалом је дуг и Бахтин његове зачетке проналази већ у делима хришћанске антике. Сви званични облици црквене литературе на латинском језику добијали су уочи карневала и у вези са карневалом, празником и смехом своју пародирану верзију, па су тако настајале литургије пијанаца, коцкара, пародична завештања (свиње, магарца) или чак пародије читавог Светог писма. Као врхунац овог хиљадугодишњег развојног процеса Бахтин види Еразмову *Похвалу лудости*, што је заправо значило да је карневал ушао у ренесансу. Како са ренесансом, чији је поглед на свет у највећој мери карневалски, почињу да настају индивидуализована уметничка дела, дела конкретних уметника, процес карневализације није више заптивен у оквирима хришћанства него се преноси на све облике књижевног стваралштва. У таквој атмосфери карневалски поглед на свет, његови ликови, језик и смех могу да уђу у велика дела, у велике романе попут *Гаргантје* или *Дон Кихота*.

Питање карневалског језика, уличног говора које покреће Бахтин је важно за разумевање Раблеовог књижевног света, а индиректно и других карневализованих књижевних дела. Псовке, клетве, проклињања које, како

¹⁸ Умберто Еко, „Комично и правило“, *Књижевна критика*, Београд, бр. 3–4, 1984, превела Мирјана Јовановић, стр. 49.

¹⁹ исто

Бахтин упућује, имају основу у магији и ритуалу, током карневала су промениле смисао и нашле га у слободном, карневалском смеховном аспекту света.

1.4. Функције гротеске

Као посебан сегмент карневалске културе и карневализоване књижевности Бахтин издваја гротеску. Објашњавајући њено порекло и пратећи развој кроз историју књижевности и културе, Бахтин настоји да одреди њену функционалност у погледу самог карневала и процеса карневализације. Та функционалност и повезаност се према Бахтину огледа у истој природи карневала и гротеске. Две главне црте и једног и другог јесу амбивалентност и незавршеност, односно промена и развој. Сама природа и суштина карневала и гротеске јединствене су. Карневал је обредно-представљачка форма, нека врста продуженог празника која се одиграва у вези са годишњим, космичким менама. Он означава крај зиме, најваљује почетак пролећа, новог рађања, истог оног живота и света који са јесени умире и гаси се. Гротескна слика, гротескно тело означава такође истовремени процес рађања и умирања, јединственост процеса оплођења, бременитости, развоја и распадања, старости, рашчлањавања на делове. Таква слика, недовршена и противречна, са аспекта естетике и здравог разума је ружна и одбојна, али она је, истиче Бахтин, основа средњовековног карневалско-празничног погледа на свет и његовог језика. Након тога или упоредо са тим, гротескна визија и концепт улази у књижевност и уметност уопште, као могућност за сагледавање и изражавање несавршеног и незавршеног света. Овакав тип сликовности који је карактеристичан пре свега за народну културу, а потом и за књижевност њоме инспирисану, Бахтин назива гротескни реализам²⁰. Оно што он види као важно у вези са делима насталим у процесу карневализације јесте да паралелно са тим гротескним и карневалским каноном у њима постоји и функционише класични канон (класичне естетике), што је посебно важно за правилно тумачење таквих дела.

Бахтин прати развој гротеске кроз историју књижевности и књижевне правце и периоде, настојећи да објасни промену њене функције у самој

²⁰ Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, Београд, Нолит, 1978, стр. 39

књижевности, односно промену гротеске саме по себи. Стављање акцента на тај развојни процес је разумљиво у случају Бахтина, с обзиром на то да у време када он изучава књижевност, а то је средина 20. века, гротеска добија свој нови изглед и нови процват у књижевности модерне и авангарде. Прва велика трансформација изворне гротеске по њему се десила управо у ренесанси у вези са карневалом. У делима која су тада и одмах након тога настајала (комедија дел арте, Волтерове и Дидроове приче, Свифтова дела) гротеска омогућава слободно изражавање маште, сједињавање разнородног и зближавање далеког и помаже ослобађању од владајућег погледа на свет.²¹ Следећи моменат када се догађа промена у облику и значењу гротеске јесте предромантизам. Тада „гротеска постаје облик за изражавање субјективног, индивидуалног односа према свету, врло далеког од народно-карневалског поимања света прошлих векова.“²² Бахтин је назива субјективном гротеском и најочигледније примере проналази у Стерновом *Тристраму Шендију* и готском роману уопште. Удаљавање од карневала и народне културе у развоју гротеске, у романтизму је потпуно. Бахтин истиче да је романтичарска гротеска израсла потпуно на књижевној традицији, на филозофском промишљању, а да нема никаквог додира са оним што је доживљено као што је био случај са средњовековном и ренесансном гротеском. Највећа трансформација се очитује у погледу гротеског смеха, који више није позитиван, препорађајући, већ је постао ироничан, сатиричан, критичан. То се потом преноси и на визију света коју емитује гротеска. Док је оно *страшно* средњовековне и ренесансне гротеске народне културе постајало безазлено и дочаравало смешне визије које побеђују и које су супериорне, у романтичарској гротески се истиче елемент страшног који сада одражава свет који је туђ човеку, опасан, удаљен, непознат и застрашујући.

Двадесети век је за Бахтина доба када се догађа препород гротеске. И у њему он издваја два развојна правца, то јест два приступа гротески. Један је везан за књижевну, романтичарску традицију и развија се под утицајем егзистенцијалистичких праваца (надреализам, експресионизам). Главни представник је Алфред Жари. Овакву гротеску Бахтин назива модернистичком. Друга линија је везана за традицију народне културе и карневалских форми и

²¹ Исто, стр. 43.

²² Исто, стр. 46.

Бахтин је назива реалистичком гротеском²³, а као главне представнике издваја Томаса Мана и Бертолта Брехта.

Арон Гуревич, међутим, замера Бахтину да је изучавајући гротеску највећи акценат стављао на њен смеховни, комички или готово фарсични смисао, а да је недовољно пажње посветио њеним својствима као што су амбивалентност и парадокс, тј. спајању смеха и страха, оностраног и земаљског. Он чак сматра да је тиме што ремети уобичајена схватања и спаја оно што се међусобно искључује, гротеска у уметности блиска ономе што је парадокс у логици. Зато и истиче да је гротеска новог времена свесни стваралачки поступак којим се деформишу обичне структуре средствима карикатуре или сатире и тиме ствара готово фантастичан свет, удаљен од нормалне визије, који тежи оштријем и дубљем откривању животних контраста.²⁴

Питањем гротеске пре Бахтина, од двадесетовековних проучавалаца, бавио се Волфганг Кајзер. У студији *Гротескно у сликарству и песништву*²⁵ он анализира појам гротеске у уметности и књижевности и прати њен развој од зачетака све до појаве модернизма. За разлику од Бахтина, Кајзер доста пажње посвећује односу гротеске и естетике, како савремене тако и различитих естетика кроз историју. „Као подврста комичног, и то као сирово, бурлескно, па чак и неукусно комично, појам гротескног се провлачи кроз све естетике.“²⁶ Проучавајући етимолошка тумачења овог појма у појединачним језицима (доминантних култура – Немачка, Италија, Француска, Енглеска) и њиховим речницима, односно у различитим речницима с обзиром на протицање историјског времена, Кајзер успева да издвоји линију развоја и промена гротеске и њених значења, функција, симболике кроз историју уметности и књижевности. Тако речници 17. века појам гротескног објашњавају придевима смешан, будаласт, бурлескан, што указује на битну измену од средњовековне естетике која је у складу са изворником, пронађеним подземним орнаментима из римског периода украшеним чудним, фантастичним, језовитим приказима, овај појам

²³ Исто, стр. 56

²⁴ Арон Гуревич, *Проблеми народне културе у средњем веку*, прев. Лидија Суботин, Београд, Графос, 1987, стр. 280; 320–321.

²⁵ Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад, Светови, 2004.

²⁶ Исто, стр. 17.

одређивала као нешто тескобно, нелагодно, неприродно, застрашујуће. У 18. веку доживљај гротеске је још плићи и неодређенији и везује се за чудесно, лакрдијашко, смешно, искошено. Таква теоретска одрђења имају своју потврду у владајућој комедији дел арте и цртежима Жака Калоа. Изглед и функција ликова комедије дел арте у потпуности стапају гротескно са комичним, односно спој људског и животињског обличја који је по својој природи гротескан, извргава руглу и смеху малог човека и његова велика хтења. Изворни аспект гротеске – ружно, стравично, изобличено враћају Виктор Иго и Хофман у својим делима, што је, како сматра Кајзер, у складу са романтичарском поетиком, у служби показивања отуђености и тајновитости света у којем се живи. У реализму је гротеска, када се и јавља, у функцији приказивања сложених психолошких ликова (Готфрид Келер) или друштвене критике (Гогољ). Улазак у померен, гротескни свет у прози прве половине 20. века више и не постоји, сматра Кајзер, зато што је свет дат као стран и отуђен и као примере за то наводи Кафкина дела и дела Томаса Мана.

Управо се у гротескним сликама уметничких дела 20. века уочава њен смисао и веза са у ренесанси пронађеним подземним римским орнаментима који изражавају туђ, неприродан свет и поредак ствари. Писци 20. века се интензивно баве темама о свету у којем је немогуће оријентисати се, у којем се изгубио смисао, где се апсурдно јавља као доминантно, где се јавља страх од живота услед поремећеног природног поретка ствари. „Ми смо од ренесансне орнаментике надаље пратили непрестан процес распадања: (...) губитак идентитета, изобличавање 'природних' пропорција и сл. А онда смо се суочили са новим видовима растакања: са укидањем категорија предмета, са разарањем појма личности, са разбијањем историјског реда и устројства.“²⁷ Према томе, портретисање зачудних, изобличених ликова и слике света, што одговара поетици гротеске, јесте начин да се тај свет сатирично промисли, да му се насмеје онај ко га је прозрео. Анализирајући различите видове и преображаје гротескног смеха од комичног, преко сатиричног и циничног до демонског, Кајзер долази до

²⁷ Исто, стр. 259.

„последњег тумачења: уобличење гротеске је покушај да се обузда демонско у свету“.²⁸

Очигледно је да се, када је реч о самој природи гротеске, о њеној суштини, уочава разилажење ове двојице аутора. За Бахтина сврха гротеске је у њеном смеховном начелу. Он је види као средство или готово као форму којом се изражава карневалски озбиљно-смешни принцип, комично и безазалено, амбивалентност човека и његовог света (спој лепог и ружног, страшног и смешног), слојевитост, различити нивои значења и тумачења. Разлика њиховог разумевања гротеске најбоље се очитује у описивању њених одлика у доба романтизма. Елементи застрашујућег, опасног и тајновитог за Бахтина су потпуно удаљавање од средњовековне и ренесансне гротеске која је имала циљ да оним што је ружно и извитоперено насмеје и развесели. Ти исти елементи романтичарске гротеске за Кајзера су, напротив, потврда враћања изворној гротески коју он управо и види као израз умерене природе и њене равнотеже, као израз страног, непријатељског и нељудског. Овако опречан приступ сам Бахтин објашњава тиме што се по његовом виђењу сва Кајзерова тумачења базирају једино на модернистичкој гротески а занемарују читаву њену хиљадугодишњу историју, односно њену основу у народној смеховној култури. „Модернистичка гротеска, која даје тон његовој концепцији, скоро у потпуности је изгубила то сећање и скоро је до крајности формализовала карневалско наслеђе гротескних мотива и симбола“.²⁹ Оно што је круцијално, а што по њему Кајзер није разумео, јесте сврха и циљ средњовековне и ренесансне народне карневалске гротеске да све оно што је иначе страшно, одбојно, непознато, ружно (а то су многе владајуће појаве и представе о свету), учини смешним, безазленим, веселим и светлим.

Такав, исправан, увид у значење гротеске Бахтин проналази код теоретичара из доба француског романтизма, Жан-Пола, у његовој књизи *Увод у естетику* у којој он подвлачи универзалност гротеског хумора и не одваја гротеску од смеха. Али иако исправно сагледава њену традицију, Жан-Пол, истиче Бахтин, заправо даје само теорију романтичарске гротеске и због тога све њене домете и позитивне моменте он види изван њеног смеховног принципа, онда када се она ослободи тог свепрожимајућег хумора. Жан-Полово тумачење Бахтин

²⁸ Исто, стр. 263.

²⁹ Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, Београд, Нолит, стр 57.

и види као основу на којој ће Кајзер изградити своју „теоријску основу модерностичке гротеске“. У њој се у великој мери осећају утицаји психоанализе и егзистенцијализма, посебно онда када Кајзер поистовећује гротеску и ИД (који је приказан као нека страна сила која влада светом, што је такође ближе егзистенцијализму него самој психоанализи), односно када говори о страху од смрти који пубућује гротеска, а који је заправо пренесени страх од живота. За Бахтина је то, међутим, само још један од погрешних приступа значењу гротеске од стране модернизма, зато што је основна идеја гротеске сједињеност смрти и живота, „услов за његово непрестано обнављање и подмлађивање“, мирно и весело прихватање такве природне мене.

Из тога произлази, природно, да свака епоха намеће своје вредности у настојањима приказивања и тумачења одређене појаве, односно да нико од тумача пре Бахтина није био у стању да сагледа тоталитет појма гротеске и њене везе са карневалом, па чак ни Кајзер који је овој теми посветио читаву књигу. Оно у чему се ипак обојица слажу и што произлази из тумачења и једног и другог јесте то да је гротеска основно стилско средство у књижевности 20. века, тј. да писци посежу за њом како би изразили извитоперености и неправилности свог доба. Пошто гротескна обличја и гротескна слика света исто као и карневал осликавају другу и другачију могућност живљења, јасно је да и једно и друго чине спрегу и стилско и изражајно јединство, како у току спровођења првобитног ритуала и празничних обреда, тако и у уметничким (књижевним) делима, а посебно изражено у књижевности и уметности 20. века.

1.5. Функције батоса

Врло блиско гротески и ефектима које она ствара јесте стилско средство батос. Постоје различита тумачења и разумевања овог појма, као и мноштво његових саставних елемената односно подврста, али оно што је неспорно јесте ефекат промене, пада са одређене (моралне, етичке, естетске) висине у дубину бесмислице или нечег другог супротног тој врлини и висини. У нашој теорији књижевности батосом се највише и најстудиозније бавио Срдан Богосављевић. Он је направио поделу на четири батетичне фигуре или типа. То су антиклимакс,

тапеиноза (умањивање), батеични премашај и батетични идиотакон. Обликом тапеинозе најбоље се осликава суштина батоса, коју представља заправо непримерено низак (унижен) изглед иначе „високог“ појма или предмета. Слично као у пародији и гротески, појам који има своје основно значење или чак читав низ асоцијативних веза које се све крећу у оквиру основног значења, стилским средствима непримереног поређења или непримерених и неадекватних епитета придају му се значења удаљена и супротна од његовог основног, која доприносе његовом девалвирању, паду. Као најочигледнији пример Срдан Богосављевић наводи метафору којом се Бог назива „менаџер небеског предузећа“. Он објашњава да се у основи сваке батетичне фигуре налазе хипостаза (чији је задатак да рецепијенту обезбеди право значење) и цензура (која служи да би се препознала неправилна, промењена значења). „Симултано дејство хипостазе и цензуре извор је сваког 'мерила' у односу на које нешто представља батетично одступање од 'норме', било у правцу мањка било у правцу вишка (прекомерности)“.³⁰

То придавање вишка вредности је суштина батетичног премашаја. Чине га оне одлике стила који је сувише патетичан, високопаран, којим се већ узвишеном предмету додају нове особине узвишености или се такве особине и својства приписију предмету који их не заслужује. Постиже се намерно лошим стилем, прекомерном употребом сложеница, непознатих речи, неприкладних метафора, потом грешкама у стилу, стварањем патоса тамо где је то излишно. Богосављевић указује на врло танку линију која раздваја прави батетични стил од обичног лошег, погрешног, хладног, неуспелог стила. „Да ли ће се текст контаминиран таквим стилем одликовати батетичним премашајем, зависиће од низа фактора, као што су распоред значењских тежишта, квалитет појединачних 'необичних', 'прециозних' или 'бомбастичних' фигура, њихова функција у тексту и томе слично.“³¹ Батетични премашај и батетично унижавање се најчешће прожимају и делују у сагласју једно с другим.

Батетични идиотакон представља каталошко набрајање, низ сачињен од безвредних предмета. Срдан Богосављевић таква набрајања уочава већ код

³⁰ Срдан Богосављевић, *Антиклимакс*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, стр. 71.

³¹ Исто, стр. 83.

Аристофана, а свакако су најпознатији инвентари бесмислених појмова, предмета и појава код Раблеа.

Оно што је посебно важно када је реч о батетичним склоповима јесте препознавање с једне стране традиције а с друге стране контекста у којем се предмет јавља. „Стварање батетичног вишка могуће је само ако је барем једна компонента структуре укотвљена у традицији, а у опреци је са неким другим компонентама које су се, додуше, ослободиле њених стега, али се степен новостечене слободе мери спрам још увек живе свести о традиционалним нормама.“³² Овакво прожимање и преобликовање традиционалних норми и вредности јесте и основа свих карневалских замена идентитета, замена светова, њихових система вредности, као и гротескних промена, извртања, изругивања. Дакле, батос као фигура такође спада у стилска средства карневализоване књижевности, односно тамо где се могу препознати батетични облици, најчешће већ постоји промењена, карневалски изокренута слика стварности.

1.6. Функције маске

Као саставни, органски део карневала у којем се јасно открива и суштина гротеске, Бахтин истиче маску. У народној култури маска је била најсложенији и највишезначнији мотив и увек је била у вези са мењањима, метаморфозама, игром, негирањем идентитета, одрицањем подударности са самим собом. Весна Марјановић даје неколико одређења или готово дефиниција маске и маскирања: „Преиначити понашање или изглед с намером да се спречи препознавање; Прикрити се или бити непознат претварањем или лажним представљањем; Одећа и прибор који се носе приликом прикривања нечијег идентитета; (...) радња којом се помоћу изабране одеће преоблачи и прерушава да би се постигао нови лик.“³³ Међутим, порекло или основа свих дефилеа маски на градским трговима лежи у црквеним свечаностима – мистерјима и процесјима. Из њих су се развили костимирани опходи најпре духовног а касније световног карактера. „Нема сумње да су црквене процесје пружале већ од раног средњег вијека повод маскирању

³² Исто, стр. 87.

³³ Весна Марјановић, *Маске, маскирања и ритуали у Србији*, Београд, Чигоја штампа, 2008, стр. 13.

(...). Али с великим црквеним благоданима повезује се већ рано идеја градске процесиије (...). Напосе су необична из поганства преузета кола-лађа која се употребљавају у свечаностима различитих врста, али је њихово име нарочито повезано с карневалом.³⁴ Јакоб Буркхарт објашњава да су све маске настајале најпре у служби црквених приказања, а касније су се осамостаљивале па је и машта уметника који су их креирали могла да дође до изражаја. Идеја маске, односно преоблачења и костимирања је у томе да се изразе све оне алегорије којих је средњи век био пун. То су могле да буду било митолошке било религиозне алегоријске сцене у којима су се издвајале поједине важне етичке поруке и особине. Како су се те алегорије осамостаљивале од духовног контекста и почеле да постају део световних процесиија, то значи да су првобитне световне маске имале јасну поруку и смисао и биле су ништа друго него персонификације апстрактних појмова (Мудрост, Завист, Нада, Страх, итд.³⁵) Уношење раскоши, шминке, спектакла, укључивање уметника у креирању костима, придаје овим процесиијама општенородни карактер. „...Полуострвом је владала карневалска атмосфера, а карневал је представљао прави тренутак експлозије колективног живота и његових емоција. У 15. веку било је већ уобичајено ношење маски...“³⁶ Све маске су изражавале дијалог с временом, носиле су моралну поруку и на неки начин одражавале и преносиле важне друштвене или политичке догађаје, било као дословни приказ или као пародијску интерпретацију датог догађаја. У томе се огледала пригодност и сврховитост маске и карневала уопште. Из таквих пригодних карневалских сцена на градским трговима, настају најпре пантомиме, потом лакрдије и онда световне драме, што је пут за улазак карневала и маске у књижевност.

Роже Кајоа, с друге стране прави разлику између полуобразине и праве карневалске маске. Прва се везује за балове под маскама и обезбеђује тајанственост, анонимност и ослобађа од строгости коју намеће грађанско друштво. Углавном се везује за љубавну интригу или епизоду. Карневал и његове маске по Рожеу Кајоа доносе много већу слободу, али с њом и распусност,

³⁴ Јакоб Буркхарт, *Култура ренесансе у Италији*, прев. Милан Прелог, Београд, Графички атеље Дерета, 1991, стр. 231.

³⁵ Исто, стр. 236.

³⁶ Алберто Тененти, *Италија у петнаестом веку*, прев. Драгана Радојевић, Београд, Клио, 2001, стр. 94.

простачке шале, разуздано понашање, лудовање, галаму. „Маске се привремено свете што током осталих дана у години морају да се уздржавају и да се повинују правилима пристојности. (...) У одређеном времену и на одређеном простору карневал даје одушка неумерености, жестини, цинизму и похлепности инстинкта.“³⁷

Иако је оваква подела могућа и највероватније тачна посматрано из позиције културологије, етнологије или социологије, за науку о књижевности, односно за функционисање овог мотива у књижевним делима, оваква дистинкција није од пресудне важности. Може се пратити да се маскирања у различитим делима одвијају под различитим околностима, па је и учинак на развој и значење радње и ликова различит, али се начелно све промене и варијације идентитета и изгледа јунака књижевних дела могу подвести под појам одевања маске, као што се и свако маскирање неминовно везује за промењено стање свакоденевице које оличава празник, вашар или карневал.

Исто као и гротеска и мотив маске доживљава занчењску промену кроз историју књижевности. У романтизму маска није више израз веселе смене и релативности живота, смеха и исмевања, већ служи да се њом нешто скрива, обмањује. Она постаје симбол нечег непознатог, страшног, празног. То води развијању нових симболичких и значењских могућности маске који ће посебно доћи до изражаја у модернизму. За разлику од средњег века и ренесансе када су учесници карневала употребљавали маску, односно преоблачили су се и прерушавали током трајања празника и светковина, па се и у књижевним делима која су тада настајала маска и маскирање јављају као мотив или као формални елемент књижевног дела (маскерата као жанр), у модернизму се може говорити о симболичној и психолошкој улози маске, односно о дејству и функцији маске и онда када она формално не постоји или није стављена. То даље значи да се одређена психолошка стања јунака, унутрашња преиспитивања, међусобни односи, развијају по карневалско-маскенбалском принципу. Ако јунак и није формално преобучен он може да преузме другачији (психолошки) идентитет у одређеним (празничним) околностима, који му допушта несметано испољавање најдубљих, најискренијих порива који су остајали заптивени или потиснути услед

³⁷ Роже Кајао, *Игре и људи*, прев. Радоје Татић, Београд, Нолит, 1965, стр. 198.

поштовања друштвених правила, законитости у међуљудском опхођењу. То указује на проблем, који је уметности у највећој мери отварао врата за развијање великих тема, да је стање промене идентитета или формалног навлачења маске заправо стање психолошког и душевног отварања, откривања, ослобађања. „Мењајући свој идентитет, човек напушта самог себе како би као неко други остварио оно што му је иначе забрањено или ускраћено.“³⁸ Весна Марјановић у студији о маскама и маскирању указује да је овакав став својевремено имао потврду и у психоанализи по којој маска уобличава потиснуто друго ја које је искреније од оног које представљамо у свакодневици, а познато је да се утицај Фројда у великој мери осећао међу ствараоцима прве половине 20. века.

Та два мотива, промена идентитета и маскирање, учествовање у карневалу или маскенбалу, најчешће и нису раздвојена, него су условљена један другим. Учесници традиционалних карневала су се облачећи маску понашали у складу са њеним симболичким значењем, чиме су улазили у домен глуме, живљења неког другог живота који ослобађа од свих обавеза. Други вид ослобађања је био везан за стеге, спутаности и забране настајале услед класних и имовинских разлика, које се уочавају најпре спољашњим изгледом, нечијом одећом. Облачењем костима, маске, те разлике се бришу, изједначавање и ослобађање је потпуно. Још један вид ослобађања и опуштања које је карневал и сваки празник под маскама обезбеђивао јесте смех, смеховно ослобађање, разулареност и раскалашност. Владимир Проп указује на важност тог смеха као протеста против морала и неслободе коју је прописивала црква. „Људи би се у ове дане одавали незајажљивој прождрљивости и пијанчењу, те и најразличитијим облицима веселја. Смејати се морало, а људи су се смејали много и необуздано.“³⁹ И Проп као и Бахтин потцртава да се овакав облик празничног смеха врло брзо пренео у западноевропску књижевност.

³⁸ Весна Марјановић, *Маске, маскирање и ритуали у Србији*, Београд, Чигоја штампа, 2008, стр. 12.

³⁹ Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, прев. Богдан Косановић, Нови Сад, Дневник, 1984, стр. 148.

1.7. Хронотоп трга – маске лакрдијаша, луде и обешењака

Трпећи одређене мене кроз историју књижевности на које је већ указано, у књижевности 20. века мотив празника или дословно карневала, као и маске и маскирања изгубио је везу са магијским, као и са ослобађањима од строгости црквеног догматизма и морала, али је задржао и посебно развио тему ослобађања од стега овог пута морала грађанског друштва, затим слободног испољавања личности испод маске, преиспитивања друге могућности исте личности, услед привремене, празничне замене идентитета.

Улога карневалског трга, његовог разузданог смеха, уличног говора и псовки, као и маскираних ликова, пресудна је за улазак маске у књижевност. Сви облици промењеног идентитета, ликова са сложеним симболичким или алегоријским слојевима и могућностима, њихова амбивалентност и пародичност, директно су са средњовековног и ренесансног карневалског, народног трга ушли у књижевност. Бахтин потцртава важност и велику присутност ликова лакрдијаша, луде и обешењака у књижевности. То су најбољи примери ликова под маскама, чије су изражајне и значењске могућности велике, односно који могу под том маском да проговарају истину о свом свету, да му се изругују, подсмевају, некад чак не речима, него само својим постојањем, изгледом, који је пародија и критика грађанског чистунства и морала. „Ти ликови се и сами смеју, и њима се ругају. Њихов смех има јавни карактер народног трга.“⁴⁰ Њихов значај није само у критици и пародији, већ управо у могућности да се кроз глуму и маску буде неко други, живи неки други живот, по другим правилима, са потпуном слободом. Такви ликови, односно маске, ушли су најпре у пикарску књижевност и чинили њену суштину, а потом су, трпећи различите модификације, почели да се утапају у друге поетичке моделе, тј. да се преображавају у сложене и психолошки мотивисане ликове, чије је (књижевно) порекло увек јасно и препознатљиво. Другим речима, степен формалне маскираности је још мањи, удаљавање од самог обредног маскирања је још веће, а функционалност и значењска пуноћа и симболичност маске постаје све већа кроз историју књижевности, а у књижевности модернизма њене варијације и слојевитости постају бројне.

⁴⁰ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989, стр. 278.

Нортроп Фрај, међутим, посвећује пажњу маски али не као појму или мотиву већ као жанру. Маска је била врло популарни вид представа, посебно у 16. и 17. веку на енглеским дворовима и имала је сложен апарат, састављен од плеса, музике, маске, раскошних костима и сценографије. Водила је порекло из ритуала и фолклорних свечаности, али до 16. века готово је била замрла, када поново доживљава процват. Бен Џонсон је био један од најпознатијих стваралаца. Нортроп Фрај је одређује као граничну линију између идеалне комедије и драме-спектакла. Она се користи класичном митологијом, маштом, чаробним, често аркадијским окружењем, приказује идеално друштво и ликови су јој персонификације врлина или, као антимаке, порока.⁴¹ Тако читава комедија дел арте и плејада њених ликова, а потом и протагонисти Пиранделових и других модернистичких, експресионистичких драма (разни типизирани алегоријски ликови јунака попут вилинских жена, демонских личности...) могу се убројити у оно што Фрај назива жанром идеалне маске, односно све поменуто улази у корпус дела која о свету проговарају немиметичким ликовима, обученим у маске, које некад представљају типове чијим подразумеваним значењем одашиљу поруку о човеку и његовом свету, а некада су психолошке и тада проблематизују јунаково (човеково) постојање и однос унутрашњег и спољашњег света.

1.8. Дијалогизација, полифонија, хетероглосија

Бахтинова теорија језика и теза о дијалогизму, односно о дијалогу као главној компоненти романа, прожима се са његовим теоријским изучавањима карневалације. Дијалогски пут откривања света и долажења до истине води до вишегласја како тог света који се открива, тако и јунака који га открива. Вишегласје или полифонија унутар самог јунака и његовог света је заправо откривање различитих могућности сопственог постојања, чија је манифестација карневал и цео његов апарат преоблачења, мењања идентитета, свог и своје средине. Веза дијалога и карневала се успоставља такође и путем топоса (карневалског) трга на којем се таложи дијалогска култура и традиција. Уопштено гледано, и однос карневалске културе и званичне културе је дијалогичан. „Снага

⁴¹ Нортроп Фрај, *Анатомија критике*, прев. Гордана Раичевић, Нови Сад/Београд, 2007, стр 347, 350.

карневла да испремешта ствари је његова могућност да их стави у дијалошку везу са званичним формама.⁴²

Постоје тумачења која суштину Бахтинових изучавања карневала и карневализације виде као његову тежњу за постављањем опозиције званичне културе, њене моћи и народне популарне културе, високог и ниског, небеског и земаљског. Аутор студије о Бахтину и Џонсону, Роко Коронато⁴³, указује на политичку и социолошку страну тог обрта или опозиције, односно објашњава да то што се назива „ниско“ Бахтин разрађује и доводи у везу са ритуалним, социолошким и културолошким обрасцима. Бахтиново инсистирање на смеховном начелу ових празника и књижевних дела која на основу тога настају, Коронато види као могућност за истицање елемента масе, који је био игнорисан од стране класичних писаца. Он с друге стране наводи тенденције тзв. политичког читања Бахтинове поставке карневала по којој је карневал претекст протеста, језик побуне, дискурс којим управљају доминантни (Ричард Вилсон) или супротстављање моћи и контроли (Мајкл Бристол). Исти аутор наводи и оне тумаче (Стефано Бертели, Гвидо Калви) који су критиковали Бахтинов сваштарски приступ интерпретацији подређеног света, његов поједностављен поглед по којем је празничност тумачена као обрнута реалност и као постављање материјално-ниског насупрот хијерархијском, социјално-високом.⁴⁴ Потом и за њега самог, Бахтиново читање карневала личи на поједностављену тежњу да се повеже карневалски разврат са историјским моментима. Као најважније у Бахтиновим теоретским поставкама он види истицање да написани текст може сасвим бити упоредив са усменим ритуалом. Чак из тога извлачи закључке да карневализована књижевност преовлађује над оригиналном карневалском функцијом и да као таква није згодна за дефинисање књижевних жанрова у дословном смислу. Он сматра да Бахтин популаризује изворе карневала, односно отеловљује изворни ритуал или комичну форму који чине „његов“ карневал. Тиме што ослобађа границе простора и времена, по Коронату, он уједначује све књижевне вредности у појам гротеске, само што то ослобађање произлази из

⁴² Clair Wills, 'Upsetting the public: Carnival, hysteria and women's texts', у: *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, 2002, str. 87.

⁴³ Rocco Coronato, *Jonson Versus Bakhtin. Carnival and the Grotesque*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2003.

⁴⁴ Исто, стр. 17.

његове, ауторске индивидуалности. Уопште, он види судар популарне културе у делима на њеној основи насталим, као прецењен од стране Бахтина.

Многи изучаваоци Бахтиновог дела уочавали су да је скривено значење његове тезе о карневалу као својеврсном отклону или чак отпору догмама католичке цркве и репресији феудализма, заправо паралела са стаљинистичким режимом. Тај процес огледања једног система моћи у другом и снагу народног празника којим се привремено превазилази притисак власти, врло добро објашњавају Катерина Кларк и Мајкл Холквист, аутори опсежне монографије о Бахтину.⁴⁵ Они Бахтинову студију о Раблеу називају критиком совјетске идеологије. Сматрају да су у њој сабране идеје које су се јављале током двадесетих година међу авангардистима, Бахтиновим пријатељима, и да Бахтин заправо нуди контраидеологију али не кроз директни напад на Стаљина већ кроз дијалог са њим. Аутори објашњавају да Бахтинова анализа средњовековне хијерархије у којој је високу културу представљала црква и као таква диктирала и моралне и социјалне и филозофске и политичке вредности, одговара у потпуности слици и механизмима стаљинистичке власти. Они истичу да је у стаљинизму дошло до неке врсте додатне злоупотребе празника и филозофије слободе коју они носе. Стаљинизам је, по њима, карневалску техинку обрнуте хијерархије (када просјаци постају краљеви) користио за своју сврху, па тако наводе покрет Стаханова (побуњеног рудара који је постао херој Совјетског Савеза) или указују на постојање бројних фестивала који су служили само да ојачају и афирмишу постојеће стање и уређење. По њима у Бахтиновој теорији о карневалу има доста утопије јер је немогуће за дуже време задржати поредак ствари без хијерархије и политичког уређења. Сматрају да он тумачећи карневал као сталну промену, незавршеност, настајање и супротност свим канонима и хијерархијама, заправо идеализује културу празника и смеха као и сам фолклор као обнављајућу снагу из које ће потећи најпре отпор а потом и разрање „статуса quo”, из чијег пепела ће се издићи нови светови.⁴⁶

Рад ово двоје аутора је важан много више због тога што објашњава и повезује Бахтинове остале теоретске радове и књижевно-теоретске термине које је увео са његовом теоријом о карневалу и карневализацији књижевности. Тако

⁴⁵ Katherina Clark and Michael Holquist, *Michael Bakhtin*, Harvard University Press, 1984.

⁴⁶ Исто, стр 311.

његово истицање хронотопа као важног елемента при тумачењу књижевног дела они повезују са генезом карневализоване књижевности. Полазећи од Бахтинове тезе о постојању три античка типа хронотопа романа чијим се варирањем стварала будућа европска романескна књижевност и њени жанрови, ови аутори утврђују јединство или пре истоветност тзв. другог Бахтиновог хронотопа, грчког авантуристичког романа с темом из свакодневног живота, и онога што он назива менипском традицијом у развоју романа. Иако Бахтин то не назива тако, они уочавају да се у делима која су главни представници те врсте, Петронијевом *Сатирикону* и Апулејевом *Златном магарцу*, остварује хронотоп свакодневног живота,⁴⁷ и заинтересованост трећег лица за приватни живот у којем не учествује, што је заправо прво појављивање приповедача и што отвара могућност за појављивање будућих великих романа светске књижевности. Пошто се на тај начин проговара о будућем или прошлом животу јунака, аутори сматрају да се тако испуњава временски аспект хронотопа. Он је, међутим, доста сложен зато што је повезан са преображајем самог јунака. Узимајући *Златног магарца* као модел, Бахтин показује тростепени временски аспект хронотопа повезан са мотивом преображаја. Најпре постоји реално време пре преображаја када је јунак у фази знатижељног, лакомисленог авантуристе. Друго време је време преображаја, када јунак у другом обличју заправо живи и упознаје свакодневни живот и пролази кроз авантуре и стиче знање и неку врсту просветљења. Треће време је време повратка у првобитно обличје и то је заправо нови додир и наставак са првим временом, само што јунак излази потпуно промењен након искуства метаморфозе, за разлику од јунака грчког авантуристичког романа искушења са фантастичним елементима, који пролазе кроз авантуре само ради остваривања авантуре, која их ни на који начин не мења и не утиче на њихову судбину и карактере. Због тога је овај други тип романа и хронотопа важан за развој европске карневализоване књижевности, јер мотив метаморфозе има кључну улогу и тек са њим могуће је пратити личност човека у целини, са свим његовим слојевима, кризним моментима, могућим идентитетима. „Метаморфоза (преображај) – углавном преображај човека – упоредо са идентитетом припада ризници светског преткласног фолклора. Преображај и идентитет чврсто се

⁴⁷ Исто, стр. 282–285.

сједињују у фолклорном лику човека.⁴⁸ Моменат преображаја је важан и у трећем бахтиновском типу грчког хронотопа, античким биографијама и аутобиографијама. Преображај се остварује код јунака аутобиографије или биографије платоновског типа, чији је модел *Одбрана Сократова*, где јунак трага за истином, истинском спознајом и налазећи је преображава се. Како су овакве аутобиографије биле реторичке и јавне, одвијале су се на тргу (агори), трг тада постаје главни хронотоп овог жанра. Мотив преображаја и хронотоп трга сврставају и овај жанр у основу из које потиче карневализована књижевност.⁴⁹

Мотив преображаја, пародије и хронотопа трга изражени су већ помињаним фигурама или маскама обешењака, лакрдијаша и луде. Како истиче Бахтин, њихово порекло је врло старо и сеже дубоко у преткласни фолклор, али њихово постојање на народном тргу и повезаност са позоришним представљањима, отворили су врата њиховог уласка у књижевност и проговарања о животу у преносном значењу, маском наивног неразумевања од стране луде или пародијским изругивањем од стране лакрдијаша. „Те маске добијају изузетан значај у борби са условношћу свих постојећих животних облика (...). Оне дају право да се разуме, да се брка, преувеличава живот; право да се говори пародијом, да се не буде буквалан, право да се живот живи у међупросторном хронотопу позоришних сцена, да се живот приказује као комедија, а људи као глумци“.⁵⁰

Други важан термин који уводи Бахтин у науку о језику и о књижевности јесте хетероглосија и с њом уско везана дијалогизација, које настају са свешћу о различитим дискурсивним слојевима унутар једног језика. Кларк и Холквист на основу Бахтиновог учења о хетероглосији као о важној особини карневала и карневализоване књижевности, уочавају две линије у развоју романа иако их сам Бахтин не именује тако: моноглотну и хетероглотну.⁵¹ Моноглотна линија почиње са античким пасторалама и буколикама и развија се преко средњовековних витешких романи и идила, до сентименталног романа 18. века, а хетероглотна линија почиње много касније и њој припадају дела из менипске традиције, преко Раблеа, Сервантеса и пикареског романа 17. века, закључно са свим великим

⁴⁸ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989, стр. 225.

⁴⁹ Исто, стр. 248.

⁵⁰ Исто, стр. 281.

⁵¹ Исто, стр. 291–293.

модерним романима. Бахтиновом корпусу ови аутори додају и Џојса и Пруста, а према истој аналогiji може се утврдити да ту припадају и Булгаков, Томас Ман, Звево и Црњански. Реч је заправо о делима у којима се успоставља дијалогски однос према језику или стварности којој припадају. Према Бахтину, прву стилску линију чинили су софистички романи са чисто монолошком доследношћу стила (тзв. моноглотна линија о којој говоре Кларк и Холквист), који су извршили велики утицај на формирање нових жанрова романа, као што су средњовековни роман, барокни роман, роман просветитељства. Као битну ствар Бахтин, међутим, истиче околност да дијалогски принцип у софистичком роману није искључен, већ напротив, он постоји али ми нисмо у стању да га препознамо јер је изгубљена фолклорна основа на којој он почива и с којом је развијао дијалогски однос. „Присуство пародијске стилизације и других варијанти двогласне речи у софистичком роману несумњиво је (...). За нас је у знатној мери изгубљена она вишегласна језичко смисаона позадина на којој су звучали ти романи и са којом су били у дијалогском односу.“⁵²

Другу линију Бахтин одређује као полифонијски роман, који је извршио утицај на најважније варијанте жанра романа: на роман искушења, роман васпитања, сатирични роман о свакодневици, итд. Она означава присуство више различитих гласова (позиција) унутар једног дела међу којима се успоставља својеврсни дијалог. „Двосмисленост двогласне речи дијалогизована је у својој унутрашњости, бременита је дијалогом, и може рађати дијалоге стварно раздвојених гласова.“⁵³ Ти дијалози о којима говори Бахтин остварују се процесом пародирања. Најпре се формира нешто као опште мњење, заједнички језик, који аутор уз помоћ свог ауторског говора или касније уз помоћ говора протагониста, пародира, преувеличава, разоткрива његову неадекватност. „Прелази са заједничког језика на пародирање жанровских и других језика и на директну ауторску реч, могу бити постепени у већој или мањој мери или, напротив, оштри. Такав је систем језика у хумористичком роману.“⁵⁴ Оног момента када се формира пародизација језика, што је услов за појаву хумористичког романа, неминовно долази и до пародизације представника тог

⁵² Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, стр. 138.

⁵³ Исто, стр. 91.

⁵⁴ Исто, стр. 60.

језика и њиховог света. Такво пародирање представља сучељавање две различите позиције, где услед разобличавања и исмејавања долази до њиховог дијалога. Р. Б. Кершнер указује да Бахтин сматра да је Рабле у свом делу извршио дијалогизацију културе средњег века која је била монололична, конфронтирајући је са другим гласом, тј. гласом карневалске културе. Исти аутор на основу Бахтиновог излагања уочава да унутар једног романа може доћи до три могућности дијалогизације: између ауторског језика и језика протагонисте, између језика протагонисте и других јунака и између језика текста и језика неког другог релевантног текста на који овај имплицира.⁵⁵

На то да суштину дијалогизације романа да врши интеракцију различитих типова говора или језика од којих је сваки повезан са одређеном културом и погледом на свет, указује и Мајкл Кобре.⁵⁶

Х. Ј. Јанг истиче директну повезаност карневализације и дијалогизације. Сматра да карневализовати свет значи дијалогизовати га, зато што по њој карневал представља слављење дијалога заједнице, ослобађа људе и подстиче их да учествују у заједничком друштвеном животу. Карневалско је за њих најрадикалнији аспект дијалошког.⁵⁷

Важност дијалогизације и полифонијског романа које је увео Бахтин, по Андреи Лешић лежи у томе што различити гласови унутар једне нарације омогућавају формирање новог, самосвесног јунака: „Нови елемент у том дијалогу је свакако Бахтинова идеја самосвјесног јунака, који нам није постављен у неком завршеном облику, у некој оствареној својој суштини, већ у динамизму своје самоспознаје и самосвјести, и у дијалогу са другим самосвјесним јунацима и њиховом знању.“⁵⁸ Објашњавајући у истој студији тумачења Бахтинових термина дијалогизације, хетероглосије и полифоније од стране Јулије Кристеве, Андреа Лешић истиче Кристевину тезу да су сва три облика говора могућа само у оквиру романа који је ослобођен кодификованог дискурса званичног говора, па је то и

⁵⁵ R. B. Kershner, *Joyce, Bakhtin and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, 1989.

⁵⁶ Michael Kobre, *Walker Percy's Voices*, University of Georgia Press, 2000.

⁵⁷ Howa Yol Jung, "Bakhtin's Dialogical Body Politics", у: *Bakhtin and the Human Sciences*, ed. Michael Mayerfeld Bell and Michael Gardiner, Sage Publications, London, 1998, str 104–106.

⁵⁸ Андреа Лешић, *Бахтин, Барт, структурализам*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 207.

разлог због чега је за Бахтина био важан карневал који је на маргини званичне културе и званичног језика.⁵⁹

Из тога произлази да мотив карневала и празника у књижевним делима отвара могућност дијалога, контакта и проблематизовања различитих социолошких и психолошких слојева између главног јунака и његовог окружења, што све утиче на његово мењање, преображавање, варирање и коначно формирање његовог идентитета. Такав дијалог је и могућ зато што празник омогућава да се свет сагледа као јединство и да се уклоне границе које иначе постоје између одређених културних и социолошких образаца. Анализирајући Бахтинову теорију празничне културе, Л. С. Дмитриева истиче важност нераздвојивости индивидуе и природе и социјалног окружења која се успоставља и манифестује током празника.⁶⁰ По њој, сви ритуално-симболички облици који припадају празнику омогућавају да се испољи јединство света, уклопљеност сваке индивидуе у његов тоталитет. Она сматра да празник одређује време индивидуалног и колективног живота и саодноси га ритму како космичког тако и социјалног живота. Празничним календаром се, указује она, испресеца бесконачна дужина свакодневног постојања и животног циклуса. Ова теза добро кореспондира са темом *Чаробног брега* и *Александријског квартета*. У оба романа у првом плану прати се проблем времена који у сваком од њих бива другачије проблематизован, али и за један и за други је заједничко да карневал и празник утичу на формирање односа појединца и заједнице, и на обликовање цикличности живота, правилности годишњих мена и њихово ишчекивање, како од стране индивидуе тако и колектива. Питање времена, досаде, карневалских промена, доминантно је и у *Сенилности*.

1.9. Жанровска контекстуализација и поступак карневализације у одабраним делима

Имајући у виду Бахтинову теорију карневала, карневализације, смеха и гротеске, романи који су предмет овог рада се на више начина могу уклопити у

⁵⁹ Исто, стр. 201.

⁶⁰ Л. С. Дмитриева, „Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М. Бахтина“, у: *Бахтинология – Исследования, переводы, публикации*, Санкт-Петербург, Алетия, 1995.

корпус те теорије. Ако би се сажео Бахтинов опсежан рад о овом питању, могло би се утврдити да карневализована књижевност има своје корене у менипској сатири и грчком авантуристичком роману из свакодневног живота са темом метаморфозе, а то значи да су главне особине дела насталих на тој традицији смех, пародија, иронија, гротеска, маска, преображај, дијалог (културолошки, социолошки, психолошки), сложени обрасци приповедања (уметнута писма, нађени рукописи, приповедачи протагонисти, сказ, и сл.), експлицитно или имплицитно присуство карневала или празника као хронотопа којим се остварује принцип привремено измењеног поретка живота који отвара могућности испољавања промењеног идентитета. У *Другој књизи Сеоба* смех, пародија, маскирање су присутни као опозит озбиљном тону приповедања и узвишеном положају главног јунака, чијим деловањем се девалвира слика истог тог јунака која се градила кроз читаво приповедање, а што омогућава сагледавање њега и његовог света у сасвим новом светлу и са елементима сасвим другачијег идентитета. Карневалско маскирање је доминантан лајт- мотив који је у служби поменутог процеса рекреирања главног јунака.

У *Дневнику о Чарнојеввићу* структура приповедања је повезана са одређењем жанра. Мешање елемената дневника, романа и лирских тонова чини ово дело изразитим представником менипске традиције. Маскирање и преоблачење овде није експлицитно дато, али сцена празничне ноћи у којој долази до откривања скривеног јунака указује се као хронотоп у којем се испољава сложен однос приповедача и оног о коме се приповеда, из чега се сам приповедач испољава као маскирани приповедач.

Иронија, смех и гротеска у *Чаробном брегу* напоредо постоје и у самој наративи и у радњи и ликовима. Њихова константна присутност утиче и на смер и вишеслојност дијалогизације у роману која се одвија на плану живот-смрт, град-природа, западни индустријски просперит-источно пасивно неделатно препуштање животу, болест-уметност, телесност-духовност. Хронотоп приповедања у *Чаробном брегу* је уско повезан са менама годишњих циклуса у природи које су основа и услов карневалских светковина. Мотив карневала, празника, празничне чаролије у поглављу Валпургина ноћ кључан је за

самоспознају главног јунака, његов преображај и нову етапу у васпитном процесу који има за циљ коначно формирање његовог идентитета.

Карневал у *Александријском квартету* не само што је формално присутан, него представља чвориште радње из којег се гранају различити рукавци приповедања и нови и другачији увиди у психолошку поставку протагониста, њихових слојевитих, често скривених идентитета. Дијалогизација у роману се одвија на више планова. Најсложенија и најважнија је она унутар главног јунака-приповедача, која се тиче његовог односа према свом окружењу за које је заинтересован и о којем жели да остави запис, и његовог односа према самом себи који се испитује и дефинише у току самог записивања, односно наратије о другима. Дијалогизација је стално присутна и на релацији исток-запад, Европа-Оријент, Египћани-Копти, где се као резултат свих тих дијалога издваја топос рата као симбол пораза сваког покушаја успостављања дијалога.

Ако се зна да је Трст заједно са Венецијом колевка карневала, онда оно што би експлицитно било само дискретно појављивање карневала у позадини радње *Сенилности*, имплицитно би било њен хронотоп. Радња романа се одиграва у време трајања карневала, сви јунаци о њему говоре, износе своје ставове о њему који се крећу од одушевљења до презира, бивају њиме и несвесно прожети па све оно што чине и све оно што се на крају збило представља карневалску игру, карневалску чаролију, која, као и свака чаролија чије дејство престане, доноси болно отрежњење и велике промене.

Иако у *Мајстору и Маргарити* карневал није заступљен у формалном смислу, ово дело можда и више него сва остала израња из менипске традиције романа. Мотиви менипске и карневализоване књижевности као што су сложени обрасци приповедања, роман у роману, маскирани протагонисти који на формалном плану остварују ефекат разузданог смеха и бурлеске чија је улога и симболички сплет значења приказивање своје стварности кроз пародију, иронију, карикатуру и сатиру, главне су карактеристике овог романа и елементи који га граде. Уз њихову помоћ остварује се дијалог између тоталитаризма и слободне мисли, репресије и уметности, хришћанства и атеизма, (древног) мита и (модерне) утопије и тако преиспитује и формира идентитет (модерног) друштва, човека, уметника, ствараоца.

1.10. Карневалски идентитет и карневал идентитета

Сви облици карневала, карневалског опхођења и деловања, подразумевају мењање, преиспитивање или релативизовање идентитета. Без задирања у антрополошки и културолошки смисао карневала, већ само задржавањем на његовом спољашњем манифестовању, уочљиво је тенденциозно мењање сопствене појавности сваког ко узима учешћа у том чину. Транспонованњем карневала на језик књижевности, односно карневализацијом књижевности, долази до књижевне обраде карневалског преображавања нечијег идентитета. Ослобађање неких слојева личности услед формалног маскирања или прихватања образаца понашања и механизма међуљудског одношења који су типични за карневал а другачији су од свакодневног опхођења, отвара могућност другачијег постојања, мењања личности и идентитета. Да ли се идентитет суштински може изменити с променом физичког изгледа и варирањем животног кредоа и односа према свету и према другима, није једноставно питање. Да би разумео феномен идентитета Пол Рикер уводи разлику између два његова елемента и назива их истост и ипсеитет.⁶¹ Истост означава идентичност неког бића и неке личности током временског трајања и промена које време доноси. Ипсеитет је појединачна специфичност, оно по чему се једно биће и једна личност разликују од осталих. Према Рикеру, те две компоненте личног идентитета се не могу раздвојити, али за њихово сагласно деловање важан је елемент времена, који се може сматрати трећом компонентном појма идентитета, који Рикер назива „непрекинути континуитет између првог и последњег стадијума развоја оног што сматрамо истим индивидуумом.“⁶² Оно што он жели да истакне јесте неважност спољашњих промена (било појавних, било мисаоних) које време изазива док год постоји иста организација и структура (личности, предмета, групе): „То је разлог што опасност коју оно (време) представља за идентитет није сасвим одстрањена све док нијесмо у могућности да поставимо начело *постојаности у времену* на основу сличности и непрекидног континуитета мијењања.“⁶³

⁶¹ Пол Рикер, *Сопство као други*, прев. Спасоје Ћузулан, Београд, Јасен, 2004.

⁶² Исто, стр 124.

⁶³ Исто

О уској вези између одређења личног идентитета и протока времена говори и савремени филозоф Стефан Шовије.⁶⁴ По њему: „Проблем личног идентитета је пре свега проблем нумеричке идентичности једне исте личности кроз време и промене које на њу делују.“⁶⁵ Он сматра да је најбитније одредити шта чини индивидуалну суштину неке ствари да би се решио проблем трансвременског идентитета ствари које су променљиве, јер једна ствар не може престати да постоји а да не престане да постоји као јединствена ствар. Тако он изводи закључак да „наш идентитет, то је наша *haecceite*, оно што смо суштински и појединачо и што, због тог разлога, треба да остане исто кроз промене које доживљавамо, како бисмо остали иста личност.“⁶⁶ Зато је за утврђивање идентитета неопходно утврдити шта је то личност, односно уочити разлику између личности и људског бића. Шовије се по том питању позива на Џона Лока и његово извођење доказа о разлици између људског бића и личности, односно о могућности постојања истог људског бића а различите личности и обрнуто. За Шовијеа је важна Локова анализа која показује да је веза која спаја личност и људско биће сећање. Уколико не би било сећања, сваки дан би се људско биће будило као нова личност.

Локов *Оглед о људском разуму* је важан и за Пола Рикера приликом утврђивања суштине идентитета. Он се зауставља на Локовом појму идентичности неке ствари са самом собом током протицања времена. Управо то својство твори нечији идентитет. Идентичност, или по Рикеру истост, са самим собом се постиже механизмом памћења, који се опет очитује кроз верност датој речи: „Одржање обећања, (...) изгледа да представља изазов времену, порицање промјене: чак када се моја жеља промијенила, када бих промјенио мишљење и наклоност, 'ја ћу одржати'“⁶⁷

Сложеност и парадоксалност појма идентитета истиче Едмонд Марк.⁶⁸ Он уочава истовремено значење идентитета као нечег јединственог што издваја и разликује од других, али и идентичности, тј. сличности другима: „...Идентитет

⁶⁴ Стефан Шовије, „Филозофско питање личног идентитета“, у: *Идентитети*, прир. Катрин Халперн и Жан-Клод Руано-Борбалан, прев. Станко Цефердановић, Београд, Клио, 2009.

⁶⁵ Исто, стр. 32

⁶⁶ Исто

⁶⁷ Пол Рикер, *Сопство као други*, прев. Спасоје Ћузулан, Београд, Јасен, 2004, стр. 131.

⁶⁸ Едмонд Марк, „Идентитетска изградња појединца“, у: *Идентитети*, прир. Катрин Халперн и Жан-Клод Руано-Борбалан, прев. Станко Цефердановић, Београд, Клио, 2009.

осцилира између сличности и разлике, између оног што нас чини појединачном индивидуалношћу и што нас у исто време чини сличним другима.⁶⁹

Много сложенији облик парадокса идентитета Рикер уочава у Хјумовој *Расправи о људској природи*, где Хјум оно што представља нешто непроменљиво и непрекидно у неком предмету или егзистеницији и што чини идентитет тог предмета или егзистенције, назива илузијом идентитета. Илузија се код Хјума изражава кроз уобразиљу и веровање. Овим стањима се постиже да се неком предмету или егзистенцији припише идентичност или непроменљивост односно идентитет. Хјумов закључак да никада не може досегнути суштину себе самог без сопствене перцепције о било чему, Рикер сматра парадоксом идентитета, јер се ту истовремено поставља питање ко тражи себе, ко не проналази ништа и ко посматра перцепцију оног кога је тражио. Са тим питањем, сматра Рикер, „враћа се сопство управо у тренутку када се исто скрива.“⁷⁰

Полазећи, дакле, од Локовог 'сећања' и Хјумовог 'веровања' и 'уобразиље' као стања или феномена који одређују идентитет, Рикер долази до идеје 'задате речи' која омогућава сталност и непроменљивост током протицања времена и за онај део идентитета који назива истост и за онај део који назива ипсеитет. То све, међутим, још увек није довољно да би се разумела веза између идентитета као појма и идентитета књижевног лика који Рикер назива наративним идентитетом. Он настоји да покаже да се идентитет лика конструише повезано са идентитетом фабуле: „...идентитет (лика) се карактерише путем конкуренције између једног захтева за усклађеношћу и допуштања несагласности који, све до закључења приче, тај идентитет доводе у опасност.“⁷¹ Принцип усклађености је за Рикера аристотеловски усклађен распоред чињења, а под неусклађеношћу Рикер сматра сва она преокретања судбине која дају динамичност фабули и конструишу је. Како је лик тај ко делује у причи, он једнако припада наративном уму као и сама прича. Рикер стога сматра да је лик предмет композиције фабуле. Очигледна наративна категорија лика Рикера доводи до успостављања везе са утврђивањем личног идентитета. Та веза је за Рикера сама прича: „Прича конструише идентитет лика, који се може назвати његовим наративним идентитетом, тако што

⁶⁹ Исто, стр. 42.

⁷⁰ Пол Рикер, *Сопство као други*, прев. Спасоје Ђузулан, Београд, Јасен, 2004, стр. 135.

⁷¹ Пол Рикер, *Сопство као други*, прев. Спасоје Ђузулан, Београд, Јасен, 2004, стр. 148

конструише испричане историје. Идентитет историје је оно што твори идентитет лика.⁷²

Оно што Рикер такође издваја као потенцијално збуњујуће приликом одређења идентитета јесте додир или чак преклапање његове наративне и етичке компоненте. До тога долази, сматра Рикер, због тога што идентитет покрива читав спектар значења, на чијем је једном полу идентитет-истог (истост), а на другом полу идентитет различитог (ипсеитет). Тај први пол Рикер илуструје кроз појам 'карактера' који омогућава (само)препознавање и (само)идентификовање, а други пол је изражен појмом 'самосталности' који је за Рикера етички појам јер означава одржавање сопства (ипсеитета) тако да други могу на њега да рачунају. На основу тога он закључује да се наративни идентитет налази између ова два пола: „Када прича наративизује усмјереност према истинском животу она му даје препознатљиве црте ликова који се воле и поштују. Наративни идентитет држи заједно два краја ланца: сталност карактера у времену и постојаност самосталности сопства“⁷³.

Јунаци свих романа који се у овом раду обрађују на путу су трагања за сопственим идентитетом. Парадоксалност идентитета коју су уочили ови и многи други филозофи, а која се огледа у неминовности мењања током протицања времена и природног захтева да се томе одоли да би интегритет личности остао цео, читава се у лику Павла Исаковича који остаје веран својим идеалима, али услед другачијих околности, животних прилика и очекивања те своје идеале препознаје као немогуће и непостојеће па се самим тим мења и његов идентитет услед тог препознавања.

Спрега карневала и промене или варљивости идентитета на делу је и у *Дневнику о Чарнојевићу*, и у *Чаробном брегу*, *Александријском квартету* и *Сенилности*. Јунак *Дневника* не доживљава промену идентитета због проласка времена. Он други идентитет препознаје или оживљује у сну. Приписује му карневалске особине да би му придао карактер нечег/неког истовремено постојећег и непостојећег, стварног и нестварног.

Ханс Касторп је суочен са проблемом времена од самог почетка радње. С протицањем времена он се обликује и гради, а са самоизграђивањем се и мења.

⁷² Исто, стр. 155.

⁷³ Исто, стр. 173.

Потреба за мењањем и потреба за очувањем идентитета (или ипсеитета) се сукобљавају у њему па разрешење тог сукоба он проналази у хронотопу чаробног брега где остајање значи потврду истости. Рикеров наративни идентитет који је зависан и условљен самом фабулом, у *Чаробном брегу* се показује као неодржив јер га не изграђују ни аристотеловски принцип усклађености догађаја у причи, нити преокрети судбина у причи, јер приче и преокрета у том традиционалном смислу код Мана више нема. Па ипак, јунак и прича јесу сједињени и дају идентитет једно другом.

Традиционалне приче нема ни у *Александријском квартету*, као ни усклађеног следа догађаја, а идентитети јунака граде се по правилима наративности можда и више него у традиционалном поретку приче, јер сама нарација мења и варира истине и знања о јунацима услед чега се они указују као сасвим различити идентитети. Током протицања времена, они се мењају али за њих не постоји никакава сталност која би одржала њихове идентитете – ни Рикерова задата реч, ни Хјумове вера и уобразиља, ни Локово сећање. Вера и уобразиља као елементи који творе сталност идентитета у *Сенилности* делују усмерено на спознају туђег идентитета а не сопственог и постижу ефекат илузије идентитета. Илузија идентитета је у *Мајстору и Маргарити* дословна. Она имплицира менталне и духовне махинације које воде измицању егзистенцијалног упоришта. Наративни идентитет главног јунака условљен је причом и гради се причом, али не само причом о њему, него и причом коју он твори, па се тако постиже двострукост или двостраност наративног идентитета.

У свим овим делима се приче о идентитету развијају напоредо са причама о карневалу, тако што карневалске приче (или мотиви) рађају приче о идентитету, или се лични идентитети јунака остварују и препознају, модификују током карневалских догађаја. Карневализацијом, књижевност је добрим делом ступила на тло психологије и филозофије идентитета.

2.

„Дневник о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског – *Оперета о рату*

О подударању авангардне, међуратне књижевности са карневализованом књижевношћу, као о свесној, програмској тежњи не може бити речи. Али, пажљивијом анализом поступака и мотивацијског и значењског комплекса код неких авангардних писаца, ова веза се уочава на дубљем, имплицитном нивоу. Припадајући генерацији међуратних писаца који су дубоко били погођени светским ратним расулом и разочарани у дотадашњи свет, Милош Црњански је у својим делима из тог периода исказивао бунтовни став према традицији, потребу за успостављањем нове равнотеже кроз идеју луталаштва и проналажења нових веза са светом и животом. „Враћајући се из рата, (...) ти млади људи су ипак били пуни наде, ако ни у шта а оно у уметност, у стварање, неопходне преображаје; у своју младост.“⁷⁴ Ако се опус Милоша Црњанског подели на међуратни, авангардни период и послератни, онда се у делима која припадају том првом стваралачком добу, а која започињу *Маском* (1918) и настављају се *Лириком Итаке* (1919), *Причама о мушком* (1920), *Дневником о Чарнојевићу* (1921) и завршавају *Сеобама* (1929) и путописима – *Љубав у Тоскани* (1930) и *Књига о Немачкој* (1931), може уочити заједничка линија која одражава бунтовни, негирајући однос према традицији, како тематској (национална историја), тако и жанровској (слободан стих и специфична синтакса у поезији, испреплетаност потеског и сценског у драми, дифузност форме у роману, лирска обојеност прича и путописа). Све новине које је Црњански тада увео у својим делима имаће реперкусије и на дела која ће настајати касније, у послератном периоду: „Први роман Милоша Црњанског наговестио је низ далекосежних момената који ће пратити готово свако од његових каснијих прозних остварења – од теме сеоба, духовне и историјске миграције, невидљивих и судбоносних веза између људи и појава у свету, чежња за даљинама и лутањем, затим поступака лиризације прозе,

⁷⁴ Драгиша Витошевић, „Послератна авангарда и Милош Црњански”, у: *Милош Црњански*. Зборник радова, Београд, Институт за књижевност и уметност, БИГЗ, 1972, стр. 41.

удвајања приповедачевог гласа и самог романеског јунака те, коначно, питање мешања жанрова или својеврсне жанровске мимикрије.⁷⁵

Доминантан модернички импулс у прозним Црњанским делима из овог периода изражен колебањем лирског и епског тона, затим постављањем фабуле у други план или чак њеним потпуним измицањем, доводи до тога да приче из збирке *Приче о мушком* и *Дневник о Чарнојевићу* могу најпре да се одреде као дела која припадају такозваној моноглотној или монолошкој линији романа коју је Бахтин сматрао опречном хетероглотној линији коју чине менипска, карневализована књижевна дела. Лирско обележје ове прозе које опредељује њену монолошку одлику стила, само је, међутим, један од слојева у њиховој структури. Већ у причи „Апотеоза“, чији је наслов име лирске књижевне врсте, кроз нарацију која је обојена тоналитетом апотеозе, доследно се проносе иронијско-пародијски гласови и њима обликоване сцене, које припадају хетероглотном, менипско-карневалском регистру: „Ја пијем у славу смеха Банаћана, што је поноснији од челика. Пијем једној венеричној болници, из које се целе јесени орила бећарска песма“⁷⁶. Иако евоцира слику промашеног и тужног српског живља далеко од матице у туђој царевини, и у причи „Велики дан“ смех, шала и каламбур чине конститутивни елемент: „Шећер су расули по земљи, па су чучали и сакупљали га, а смех се орио од куће до куће и мешао са лавезом паса. (...) Пред начелством лежале су књиге поцепане, један ноћни суд заклопљен крављом сликом, подеране женске кошуље... (...) Али они нису никог дирали, смејали се, цео дан се смејали.“ (Проза, 120) Амбивалентан, радосно-тужан смех не изостаје ни у причи „Врт благословених жена“, која иако исприповедана као модерничка алегорија, својом темом, о врту који остаје зелен током зиме и сувог грања током лета, задире у карневалски наратив, а са већ помињаним смехом гради типичну карневалско-менипску прозу. Смеховно-пародијски дискурс и подтекстуална веза са Сервантесовим *Дон Кихотом*⁷⁷ као репрезентативним делом из корпуса карневализоване књижевности препознаје се

⁷⁵ Предраг Петровић, *Авангардни роман без романа*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2008, стр. 166.

⁷⁶ Милош Црњански, *Проза*, Београд – Нови Сад – Загреб – Сарајево, Просвета – Матица српска – Младост – Свијетлост, 1966, стр 115.

⁷⁷ Тај интертекстуални дијалог биће нешто развијенији већ у *Дневнику о Чарнојевићу* у епизоди са Шаљацином о чему ће бити речи у овом раду, али и у поезији, понајпре у песми „Молитва“ *Лирике Итаке*.

на самом завршетку ове приче, као њена апсурдно-пародијска поента: „Величанство се опет насмеја а тај смех, што је звечао као разбијена круна или лонац од бакра, разлегну се по врту који није хтео да увене, а сад није хтео да цвета. Министри, генерали, саветници, војници и слуге стајаху пренеражени и уплашени, још једном пуче тај срамни и страшни, гадни смех и они осетише, да су или они или Величанство или те жене или врт полудели.“ (Проза, 146)

Док у тематско-мотивском погледу поезија Милоша Црњанског у највећој мери представља израз незадовољства и разочарања постојећим стањем ствари и кризом духа након Првог светског рата, њене формалне карактеристике, ритам, мелодија и гласовни склоп одраз су потребе за превазилажењем таквог стања и прекидањем традиције. У оној тачки у којој Црњански успоставља прекид са патосом дотадашње родољубиве лирике, настаје један специфичан лирски дискурс којим се целокупна песничка традиција пародира и са којом се истовремено врши пародијско-критички дијалог. „За поезију Црњанског зато је иманентна полемичност, дијалогичност, она је реакција на идеолошке садржаје језика, а, такође, позива на дијалог (у складу са Бахтиновим тумачењем дијалогичности)⁷⁸ Могуће је стога уочити да модерничко негирање традиције у поезији Милоша Црњанског представља својеврсни дијалогични и пародијски дискурс, којим се дестабилизује „чистокрвни“ лирски језик и тон, односно бахтиновским језиком речено, монолошка стилска линија која иначе одређује поезију као жанр, код Црњанског се налази на прелазу ка дијалогској која одређује књижевне жанрове из области озбиљно-смешног, тј. дела из менипско-карневалске традиције.

Потврда да је у читавом раном периоду свога стваралаштва које претходи *Дневнику о Чарнојевићу* Црњански показао, свесно или несвесно, склоност ка уобличењу и артикулацији својих дела средствима менипско-карневалске књижевне традиције, проналази се у чињеници да је већ прво његово објављено дело, драма *Маска*, и својим насловом и својом темом и стилским и формалним особеностима, компоновано управо у том кључу. Од драме идентитета, где се лик и личност главне јунакиње, остареле Генералице, пројектује на младу Глумицу, па

⁷⁸ Горан Радоњић, „Поезија Црњанског и традиција”, *Милош Црњански: Поезија и коментари, зборник радова*, Београд, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Матица српска, 2014, стр. 137.

једна постаје маска другој, преко сличног симетричног односа ликова Чезареа и Бранка Радичевића чији се идентитети преплићу кроз мотив смрти, у овом комаду долази се до проблематизовања његовог жанровског одређења које се колеба између два традиционално опречна драмска идентитета – комедије и трагедије. „Као што је познато, маска у драми ремети функционални однос комедиографских јединица унутар структуре; она потчињава себи унутрашње поступке потребне за стварање жанровске целине и истискује у први план моменат трагичног као пресудни, па се у крајњој инстанци парадигматски карактер комедије доима као трагедија. У својству носиоца доминантних особина жанра, маска представља кључ за његову рецепцију. Том околношћу објашњава се чињеница да је основни поступак при изградњи драме поступак маске.“⁷⁹

Крећући се у оквирима модернизма и авангарде, Црњансков уметнички израз досеже и откључава све нове стилске тенденције, у оквиру чега и одређени традиционални поступци и жанрови стичу специфичну реорганизацију и преобликовање. Тако и карневалско-менипски поступци и мотиви, као и сама карневализација, у раном опусу Милоша Црњанског имају своје место, што се види из наведених примера, али задобијају модернистичку парадигму, која их ослобађа елемената ритуалности, маскирања и гротеске и усредсређује их на преиспитивање идентитета у времену и простору.

Сам *Дневник о Чарнојевићу* најчешће се сагледавао у контексту поетичких и програмских специфичности стваралаштва Милоша Црњанског. Овај кратки роман објављен је 1921. године заједно са *Бурлеском господина Перуна бога грома* Растка Петровића и *Громобраном Свемира* Станислава Винавера у новопокренутој библиотеци Албатрос. Тај моменат у историји српске књижевности се сматра почетком експресионизма, а ова три дела и писца најважнијим представницима. Поред оних њихових карактеристика које одражавају експресионистички програм и дух авангарде, у овим делима се могу уочити и особине које их доводе у директну везу са књижевном историјом жанрова, односно са традицијом менипске сатире. Када Станислав Винавер у манифесту експресионизма каже да књижевност треба да прекине са дотадашњом домаћом традицијом, окошталом десетерачким језиком, поларизованим

⁷⁹ Видосава Голубовић, „Поетична комедија Маска”, у: *Милош Црњански – зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 271.

жанровима и пуким подражавањем стварности, зато што је стварност релативна и потребно ју је превазићи, дела која настају у том кључу заиста и манифестују тај нови поглед на свет и књижевност. У њима је дух који их ствара стално запитан, незадовољан, преиспитује и себе и свој свет, у сталном је дијалогу са својим окружењем, суочен са парадоксима свога доба, у сталној потрази за својим идентитетом и идентитетом свог друштва. Отуда и форма кроз коју се изражава таква књижевност постаје сложена, јављају се хибридни жанрови на прелазу између прозе и поезије, романа и документарне или псеудодокументарне књижевне врсте, реалности и фантастике. Ове специфичности јесу индикативне за модерну, авангардну књижевност, али оне нису нове. Исти гранични жанровски облици и начин на који се проговара о негативностима и слабостима свога света и на који се такав свет карикира и пародира, чине језгро менипске и с њом повезане карневалске књижевности.

Једна од три основне одлике карневализоване књижевности, или књижевности из области озбиљно-смешног према Бахтину, јесте присутност више стилова и гласова у тим жанровима, коришћење приступних жанрова попут писама, откривених рукописа итд, двогласна реч приповедача, различите ауторске маске и друго.⁸⁰ У *Дневнику о Чарнојевићу* већ сам наслов опредељује питање жанра, односа онога ко приповеда са оним о коме се приповеда, удвајања личности, удвајања стварности, немогућности одређења идентитета. Прва ствар са којом је нужно суочити се јесте да овде долази до парадоксалне ситуације у жанровском погледу. Приповедач своје дело назива дневником а пише га као фрагментарну биографију или сећања на свој живот од рођења до момента писања. Такође, наслов сугерише да је то запис о неком по имену Чарнојевић, а наратија отвара животну причу Петра Рајића, главног јунака и приповедача. Форма дневника се не испуњава чак ни онда када се у свет дела уведе Чарнојевић као лик. О њему, његовој судбини, животним идеалима и филозофији сазнајемо из сна главног јунака о којем он пише писмо неком пријатељу Далматинцу. У том казивању Чарнојевић се јавља као нестваран лик, а унутрашња, духовна веза између њега и приповедача постаје врло изражена и експлицитно истакнута, па постаје јасно да је он нека врста његове идеалне пројекције, духовног двојника.

⁸⁰ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, стр. 181.

„Брзо је нестао после, па ипак, он ми је био више него брат“⁸¹; „он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео, над својом главом, сам своје лице.“ (стр. 54) О сложеном односу, односно о јединству Рајића и Чарнојевића и сну као вези међу њима, као и о постојању две равни у тексту, говори Новица Петковић: „У ’Дневнику о Чарнојевићу’ радња је испрекидана, фрагментаризована, и добрим делом потиснута у задњи план, а улогу обрта добио је Рајићев сан будући да се на његовим границама налазе најдубљи уломи (прелазак с једне на другу страну приповедања). И пре и после тога, јединствени приповедач се овде удваја показујући тиме да су у њему садржана два испреплетана лика, да се у његовом гласу налази још један глас и да се у опису који он даје налази још један, скривен, а дубљи опис.“⁸²

Увођењем Чарнојевића у приповедање на овај начин, сам наслов и жанровско одређење дела постаје у потпуности амбивалентно. Нема ни дневника ни аутора дневника. Та околност указује или да је дошло до модификације жанра која води његовој пародији или да је жанр прикривен, маскиран. До њега се мора доћи разгртањем тих жанровских маски којима је прикривен, а које чине, роман, псеудобиграфија, писма, мемоари. „Дневник о неком другом као јунаков роман о себи је поетички парадокс измицања идентитета...“⁸³

До таквог поетичког парадокса долази како због проблема одређења идентитета тако и због проблематичног односа према времену. Дневник је књижевна врста која је условљена временским омеђавањем. О нечијем животу се говори у оквиру равномерно издељених временских деоница и тај живот се прати упоредо са протоком времена. У *Дневнику о Чарнојевићу* време је исцепкано, релативизовано, можда чак и неважно. Временски план се често мења, далека прошлост и садашњи тренутак се мешају и прожимају. Не постоји прогресија у развоју јунакове личности од прошлости ка будућности, већ исто стање свести просуђује и о прошлом и о актуелном, па се и његов живот не сагледава као дијакхронијски низ догађаја већ као синхроно смењивање и допуњавање истоветних осећања и с њима повезаних догађаја. Нема промене коју време

⁸¹ Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, у: Милош Црњански, *Проза*, Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, Просвета, Матица српска, Младост, Свијетлост, 1966, стр. 51.

⁸² Новица Петковић, *Два српска романа*, Београд, Народна књига, 1988, стр. 187.

⁸³ Александар Јерков, „Рађање романце о национу из духа трагичког сна“, у: *Трећи Програм*, I-IV, 1992, стр. 68.

својим протицањем подразумева и која би се могла пратити у дневничким записима. Зато и не може више бити речи о дневнику у ауторовој савремености, него о сећању на идеју дневника, који је сада маскиран, карневализован. Таквим жанровским преплитањем и увођењем нејасних, измичућих жанровских облика ово дело се класификује као менипско, али сада добија и још једну модернистичку димензију преношења формалних карактеристика (жанровско удвајање) на значењски слој дела и радњу (удвајање лика): „... Али је несумњиво да је укључивање ванкњижевног жанра (дневника и мемоара) у књижевни жанр (роман), погодовало укрштању, половичној замени и удвајању.“⁸⁴

Хаотичност света и живота се огледа у приповедачевом односу према приповедном времену. „Дневник о Чарнојевићу је први роман у српској књижевности коме је временска организација приповедања постала толико сложена да је разрешење односа између времена приповедања, односно догађаја писања и времена исприповеданих/забележених догађаја постало суштински одређујуће за смисао романа (...)“⁸⁵ Он прича о свом животу од најранијег детињства, али почетак приповедања креће од средине живота. Моменат стицања биолошке зрелости или одраслости је моменат почетка приче. Не случајно, то је истовремено моменат почетка рата и самим тим стицања ратног искуства и искуства смрти. Тако се *Дневник о Чарнојевићу* отвара као типичан менипски жанр у којем се однос времена и људских судбина одвија према природним, амбивалентним карневалско-ритуалним обрасцима где процват и зенит људског живота и живота уопште означавају почетак краја. Овде, међутим, долази до ироничне поставке тог односа јер крај и смрт који су наговештени нису резултат природних промена већ су принудни.

Карневализација рата и приповедачеве свести видљива је омеђавањем приче празничним амбијентом: „Био је весео дан, Видовдан. Увече су се изопијали (...) А топла ноћ, звездана ноћ, распаљена од једног лепог убиства, орила се од граје и жагора веселе светине“ (стр. 10). Црњански овако сугерише парадоксалну ситуацију такозване веселе смрти која припада карневалском фолклору. Политичко убиство и историјски догађај, везивањем за атмосферу

⁸⁴ Новица Петковић, „Паралелни светови Милоша Црњанског“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1993, CLXIX, књ. 451, св. 5, стр. 674.

⁸⁵ Предраг Петровић, наведено дело, стр. 173.

празника бивају детронизовани. Парадокс лепог убиства и вашарског расположења које оно производи, минимализује светску политичку осуду проишавшу из тога и афирмише сам чин као нешто радосно, пожељно али и, према карневалским законитостима, пролазно. „Легао сам да спавам. Видовдан је био прошао.“ (стр. 10)

Довођење у везу смрти или рата са слављем и радошћу се наставља у приповедном току. Реченица „Варадинске су се ћуприје тресле од марша батаљона, а сва јулска ноћ беше светла од пијане песме закићених војника“ сугерише слику војске као веселог карневалског дефилеа, где светла јулска ноћ која долази након Видовдана може бити и Ивањска ноћ, а уз пијану песму „закићени војници“ постају „кићени сватови“ а војнички марш сватовска поворка. Као антипод овој светлој слици долази следећа реченица: „Чули смо да су иза градских бедема стрељани неки учитељи.“ Та информација даје сасвим другачији призив претходној сцени. Она намеће питање коме су војници певали и чему су се веселили у свом пијанству. Смрт стрељаних учитеља више није весела смрт, него трагична, а пијанство и песма војника маска за тугу и срамоту.

Учесталост смрти изазива навикнутост на њу. Она постаје део свакодневице, егзистира заједно са осталим животним поривима: „Дирали смо неке прљаве жене и куповали смо свуд чоколаде. Из Злотова смо донели пуне торбе јела. На тргу је било неколико обешених Русина.“ (стр. 19) Трг као општенародни и универзални хронотоп карневализоване књижевности овде постаје сабласан. Ту сабласност, међутим, учесници радње не осећају јер су доведени до ступња у којем су смрт, и пориви за храном и плоти као основни животни пориви, дошли у исту раван.

Насупрот равнодушности према смрти изазваној ратом, јавља се страх, немир и бес онда када је та смрт природна и односи се на блиске особе. Међутим, оно што јунака доводи до помереног стања није сама смрт мајке него ритуали које тај чин захтева: „И док сам сав тежак и подбуо лутао по кући, осетио сам, као на заповест из мртвачке собе, да је све било спремно. То ме је испунило лудим ужасом.“ (стр. 29) Оно што јунака узнемирава јесте амбивалентност саме смрти и свечаности која јој се указује, али много већа амбивалентност лежи у томе што свечаност није општа већ се односи на појединачне смрти, док јунак у свом

сећању бележи небројене смрти лишене било какве свечаности и поште, сведене на пуку констатацију краја. Свечаности умирања јунак контрастира праву суштину смрти, њену коначност, завршавања, разграђивања које није нимало лепо и свечано, него је ружно и у случају импресије пренесене на мајку која умире и гротескно: „Пустили су ме њој када је издисала. Беше изгубила више зуба и та уста ме испунише неком страшном, притајеном грозом.“ (стр. 28) Зато један од елемената посмртног ритуала, пробадање игле кроз срце мртве особе, у јунаку изазива ескалацију дуго сакупљаног гнева: „тад моја рука нештедице паде, са бесним урликом, на прву главу на домаку; соба се испуни страшни цикањем, столице попадаше а бабе јурнуше запевајући, на врата.“ Описана сцена је типична карневалска сцена скандала у којој долази до наглог преокрета у постављеној ситуацији и до саопштавања истине. Јунак се одупире обичајима и самртним регулама и то чини на транспарентан начин, чиме осуђује своју средину и њене ритуале који воде порекло из далеког, магијског фолклора, а који су у савременом тренутку погрешно протумачени.

Из тога произлази да ритуали који су настајали као одговор на природне појаве и мене, услед поремећених односа у друштву у савремено доба постају излишни и узнемирујући. Поремећеност природних токова у јунаковом свету је потпуна. Историјска збивања утичу на неравнотежу у природи, што све скупа узрокује немир у човековој души: „Дрвеће је клијало и сви смо се смејали јесени, што је уобразиља, да је пролеће.“ (стр. 43) Немир који настаје са суочењем са поремећајем природног реда, природних мена, рађа неизвесност и страх. Човек више нема поуздања у природни ток ствари, у законе природе, чији је продукт: „Научили смо да пијемо живот дубље но икад, од када свет постоји. Страховито, уплашено, пажљиво, ја гледам живот и држим га у рукама које дрхте, и гледам око себе шуме и путеве и небо.“ (стр. 26) Ова слика показује да у свету Црњанског човека више ни контраст између живота и смрти није јасан и изражен. Рођење и смрт нису два пола између којих тече живот. Живот постаје нешто неизвесно, за њега је чак немогуће и борити се јер он може да измакне изненада мимо свих природних закона. Због тога јунак Црњанског осећа своју усамљеност у свету и у природи и настоји да успостави унутрашњу везу са њом која као да је деловањем друштва покидана. Та заглданост у небо, у боје, у

лишће, у далека мора оку недоступна, јесте трагање за везом са природом, покушај успостављања равнотеже и смисла, програмски уобличено под називом суматраизам.

У *Дневнику о Чарнојевићу* постоји поларизованост на свет реалности који је свет поремећених односа и свет сна у којем је једино могуће остваривање хармоније и везе са природом. Свет реалности је свет приповедача Петра Рајића, а свет сна, природе и хармоније је свет Чарнојевића. Ако би се успоставила веза или, прецизније, сједињење ова два идентитета, успоставио би се и природни мир и баланс. Располућеност идентитета, суочење са удвојеним делом сопствене личности, нека врста метаморфозе сопственог идентитета, јесу књижевни поступци који воде порекло из менипске сатире. Иако је доживљај света главног јунака, био он Рајић или Чарнојевић, бољан, тужан, мрачан, он задржава истовремено и једну иронијску нијансу, а ореол сна, нестварности и варљивости услед којих се манифестује други, чарнојевићски пол идентитета, даје призивак игре, шале, веселости, што тај основни доживљај света чини амбивалентним. Да је „чарнојевићска“ епизода романа или „чарнојевићски“ слој идентитета мотивисан топосом шале, указује податак с почетка наратије у том одељку: „Беше прва априлска ноћ, ја је никад заборавити нећу“ (стр. 49). Овом реченицом приповедач даје кључ за разумевање свега онога што ће бити речено, односно сугерише да се сусрет, разговори и специфичан однос између Петра Рајића и Чарнојевића имају разумети као нестварна игра, фантазмагорична представа за коју се сутрадан може рећи да је резултат пролећне шале. Генеза те првоаприлске пролећне шале води управо до карневалског фолклора, у оквиру којег се славе годишње мене у природи. Она је потребна савременом јунаку да би универзалним кодом могао да изрази слојевитост своје природе, ситуације и личности.

На нестварност и карневалско порекло лика Чарнојевића упућује сам његов изглед. Он „као да је лебдео над земљом“, његове панталоне су неодређене боје, готово безбојне, у њему се стекло много тога амбивалентног: други га описују као пробисвета, а приповедач у њему проналази много тога смешног, веселог а истовремено и сетног. „Црни капут, што је висио са његових погрбљених плећа, толико је био смешан над тим избледелим хлачама, као да је неко, на весело, летње, морнарско одело, набацао црн, погребни, свештенички

плашт.“ (стр. 51) Чарнојевић се оваквим описом указује као карневалска, вашарска фигура која у себи збраја контрадикторне спојеве веселости пајача у смешном морнарском костиму и света смрти, црног и погребног, а потом и спојитног пробисвета-луталице и продуховљеног сањара-песника.

Чарнојевићева животна прича отвара типичну менипску тему смешног, чудног човека, другачијег од осталих. „Сви су викали, ругали му се и ударали га (...) А он је причао о снегу, о снежним облацима, а највише о небу“ (стр. 52). Он путује светом као морнар, али се издваја својим чудним изгледом, усамљеничким положајем и погледом на свет који околини делује као неразумно бунцање. „У централној фигури смешног човека јасно се осећа амбивалентни – озбиљно-смешни – лик ’мудре будале’ и ’трагичног комедијанта’ карневализоване књижевности“⁸⁶. Тако чудан и другачији, он види ствари, разуме устројство и смисао света које је другима недоступно и тиме заступа такође честу менипско-карневалску тему „човека који једини зна истину и коме се због тога сви смеју као лудаку“.⁸⁷ Он је истовремено тихи, сетни усамљеник који сања о далеким обалама, али и слободни дух који маску смешног сањара будале користи да би својој средини пркосио. Према карневалском принципу он допушта да му се смеју али се тако и сам смеје: „Другови су мислили да је полудео. (...) Његов смех је био зао и промукао...“ (стр. 57). Док се открива као човек који једини зна истину, он свесно изазива скандал: „Рекао је конзулу Америке да је све што Америка чини узалудно, да будућност једног народа не зависи од грдних турбина, него од неке плаве боје обала, неког далеког острва“ (стр. 57). Мотив скандала је готово конститутивни мотив карневализоване књижевности. У таквим сценама се испољавају карневалски контрасти, огољује се лаж и долази до изражаја истина. Чарнојевић изазива скандал више пута. Најпре спочитавајући истину америчком конзулу – „Беше грдан скандал. Сместише га у болницу али га брзо пустише“ (стр. 57); други пут, имајући љубавну авантуру са тринаестогодишњом девојком. Та авантура у њему само распаљује чудну страст и везу са природом, небом, звездама, а у свету реалности уништава једну младу срећу и рађа морални скандал. Због њега „Адмирал је имао двобој са њеним оцем, а њега избацише

⁸⁶ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967, стр. 218.

⁸⁷ исто

слуге стрмоглав са терасе“ (стр. 60); још једном изазива скандал изговарајући политичке провокације у вези са Балканским ратом, подсмевајући се свему из своје сањалачке суматраистичке позиције, односно маске смешног чудака: „Почео је да чини лудости у служби (...) Адмирал је викао на њега. Он рече да династије и народи немају поштења. Тада га је адмирал ударио и почео давити“ (стр. 61). Користећи маску луде и чудака Чарнојевићу је допуштено да изазове скандал и једино тако он може да постигне да истина буде наглас изречена.

У *Дневнику о Чарнојевићу*, посебно у чарнојевићској епизоди, испољавају се готово сви саставни делови менипске сатире као основног карневалског жанра, о којима говори Бахтин. Након сцена скандала у менипеји обично наступа стање или тема апсолутне равнодушности према свему у свету. То се управо дешава Чарнојевићу: „...није се мешао у препирке, и није више веровао ни у шта, до у неке плаве обале на Суматри“ (стр. 60).

Тон карневала у нарави о Чарнојевићу препознаје се и у сцени картања. Већ је сама природа коцке, картања, игара на срећу карневалска. „Атмосфера игре (на срећу, прим. аутора) је атмосфера наглих и брзих преокрета судбине, тренутак успона и падова, то јест крунисања и детронизације.“⁸⁸ Епизода о Чарнојевићевом картању је мала, краткотрајна и рекло би се успутна, али пажљивијим читањем могуће је уочити њену важност за комплетно уобличење његовог карактера односно идентитета. Собица у којој се одиграва картање је пуна огледала. Тај податак заправо уводи мотив огледала, то јест умножених огледала као метафору за сагледавање вишеслојности нечијег идентитета. У коцкарском собичку присутан је пикарески, пробисветски слој Чарнојевићеве личности, али се у тим силним огледалима сигурно може симболично препознати одраз Чарнојевићеве песничке, сањалачке душе која је готово у колизији са појавним у датом тренутку. Поред тога ту препознајемо још једног Чарнојевића – разиграног, веселог, готово празничног. Он нам се таквим открива као неко ко је у потпуности прирастао за ову репрезентативну карневалску сцену: „Један црногорски принц бацао се око њега новцем и свирао је у клавир. На вратима се указа Шаљапин, на раги, сав крив у седлу, са грдном мотком у руци и са једним разбијеним лонцем на глави, зидови су се тресли од песме његове“ (стр. 62). Овако описан Шаљапин је

⁸⁸ Исто, стр. 243.

дословна слика детронизованог владара-војсковође, који уместо круне или ратничког оклопа има полупани лонац, уместо мача мотку, а уместо расног вранца јаше рагу. Веза између руског оперског певача Шаљапина који се прославио улогом Дон Кихота и Чарнојевића и његовог света је успостављена као модус кроз који се огледа универзална потреба човека модерног доба да у луталаштву пронађе уточиште од несмиреног, ратом помереног животног упоришта. „Као и Одисејева, и сенка Витеза Тужног Лица протеже се дуж целог опуса Милоша Црњанског. (...) Након рата, у предговору за Ујевићев превод Флоберовог романа Новембар, Црњански ће Дон Кихота назвати оцем модерног човека. Позиција поратног индивидуума одређена је беззавичајношћу која се претвара у препуштање путовањима, жудњу за етеричним даљинама и космополитску тугу, еквивалент романтичарског светског бола, пред којим све људско губи смисао.“⁸⁹ Тако се карневалска димензија лика Дон Кихота, као луде која настоји да промени свет огледа у уморном, у свет разочараном модерном јунаку који отискујући се на далека путовања покушава да успостави везу са светом и са собом. У том болу и том настојању он остаје, међутим, само карневалска, донкихотовска фигура на дрвеној раги и с полупаним лонцем.

Чарнојевићева припадност оваквом друштву и опијеност карневалским смехом и песмом само су привремени. Завршетак карневала по правилу се обележава спаљивањем принца карневала што означава почетак смрти. Чарнојевић након карневалске теревенке и врхунца веселости осећа такође блискост смрти и краја: „Осетио је да ће умрети, и поче стрмоглав некуд да пада“ (стр. 62). Као што принц карневал скида свој клоновски костим иза којег остаје тужна усамљеност, тако се и Чарнојевић пред крај ноћи издваја и удаљава одлазећи за својим суматраистичким мислима.

Комплетна Чарнојевићева животна филозофија о проналажењу смисла и среће у удаљеним пределима индонезијских острва у којима влада хармонија природе, човека и неба, покреће још једну типичну менипско-карневалску тему – тему утопије и земаљског раја. Она се најчешће јавља у сновима и архетипски је одраз духа античког златног века. „Сам опис земаљског раја дат је у духу

⁸⁹ Предраг Петровић, „Лирика Итаке: Између одисејевског и донкихотовског гласа“, у: *Милош Црњански: Поезија и коментари. Зборник радова*, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, стр. 184.

античког златног века и зато је дубоко прожет карневалским осећањем света.⁹⁰ У *Дневнику о Чарнојевићу* реч је о двоструком сну. Чарнојевићу се све те фантазмагоричне визије јављају у неком будном сну, сну на јави, а комплетна Чарнојевићева егзистенција плод је једног ширег, Рајићевог, сна. Тако мотив сна добија двоструку функцију. Он је хронотоп у којем је могућа визија земаљског раја, утопије назване суматраизам, која је жанровски реквизит менипске и карневализоване књижевности. У те „реквизите“ спадају и позоришни мизансцени. Отуд Петар Рајић ни сам не може да оцени да ли је његов сусрет са Чарнојевићем реалност, сан или позоришна илузија: „Комедија драги мој. (...) Тако ми, видиш, пролазе ноћи у грозницама и сновима, драги мој, у сновима који нису много луђи од јаве.“ (стр. 63) Тако се чарнојевићска епизода може читати као уметнута монодрама, трагикомичног жанра у главну нарацију. Она је уметнута уз помоћ мотива сна. Зато је сан такође и градивни елемент жанра *Дневника о Чарнојевићу* у целини, јер се кроз тај мотив одређује питање амбивалентности, дуалности главног јунака који, односећи се према себи као према неком другом, оспорава форму писања дневника у првом лицу и тако дневник као јасан жанр преображава у неухватљиву, дифузну, прелазну форму. „Дневник о Чарнојевићу није дакле дневник о другом, већ дневник о сну, о себи као о другом, чиме Црњански одговара на саму суштину одређења жанра на који се наизглед произвољно огрешио.“⁹¹ Оваква спрега амбивалентности жанра и личности јунака намеће питање одређења његовог идентитета и идентитета нове прозне форме узроковане управо сложеним, слојевитим идентитетом главног јунака. „Дневник који јунак пише јесте дневник о Чарнојевићу једино уколико је Чарнојевић симболични назив за идентитет који јунаку недостаје да би сопствену индивидуалност препознао као аутентичан положај у свету. Тако се и на семантичком плану види како је јунак створио идеалну пројекцију идентитета који не може да пронађе у себи и у свету.“⁹²

Ако би се усвојила оваква теза, онда је потребно установити које су то особине које јунак не проналази у себи па их приписује Чарнојевићу. У првом

⁹⁰ Исто, стр. 145.

⁹¹ Татјана Росић, „Дневник о сну – О дневничком предлошку у *Дневнику о Чарнојевићу*“, у: Милош Црњански, *Зборник радова*, Институт за књижевност, Београд, 1996, стр. 218.

⁹² Александар Јерков, наведено дело, стр. 68.

слоју Чарнојевић се испољава и препознаје као пробисвет, пијанац, коцкар, скандал-мајстор, човек који путује и лута светом. Ова последња карактеристика је нешто што чини спону, прелаз између негативне, друштвено осуђујуће манифестације његове личности и другог њеног слоја, продуховљеног и пожељног. Чарнојевић који лута светом је заправо човек који плови морима, који је у покрету, одлази далеко, упознаје непознато и разуме то што упознаје и прави везе између старог, познатог света и новог који се открива. Тиме он успоставља јединство у природи, враћа се њеном поретку и тако постиже равнотежу, коју је изгубио у савременом свету. Тај Чарнојевић који је успоставио везу с природом и осетио мир и равнотежу јесте онај идентитет који недостаје Петру Рајићу и којем он тежи.

Парадоксалност његовог лика је то што тај идентитет он осећа у себи као једини исправан и потребан али њега он остварује једино у сну. У реалности он је умртвљен, безвољан, изгубљен за сваку будућност: „О мени се исто тако много решавало као и о свему другом, и о рату“ (стр. 33). Искуство реалности које се прелама у сну као одвојена, нова стварност, ствара раскол у самом јунаку и његовом идентитету који се на неки начин удваја: „И Рајић и Чарнојевић су ликови који почивају на растакању, дисоцијацији субјекта, те стога своју целовитост постижу на плану артикулације колективног несвесног и индивидуалних жеља које симболизују сан.“⁹³

Располућеност личности, односно суочавање са постојањем два или више идентитета унутар сопственог бића јесте резултат модерног времена. Бранимир Стојковић објашњава условљеност идентитета окружењем и друштвеном ситуацијом: „Док се у традиционалним друштвима свет доживљава као сам по себи разумљив и природан јер је једини могућ, у модерном друштву већ сама чињеница присуства различито уређених светова упућује на њихово пропитивање и сучељавање. То даље води ка питањима о властитом месту и односу према тим световима и сталном довођењу у питање властитог идентитета.“⁹⁴ Јунаку *Дневника о Чарнојевићу* се управо догађа та врста преиспитивања. Може се чак

⁹³ Бојана Стојановић Пантовић, „Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*“, у: Бојана Стојановић Пантовић, *Распони модернизма*, Нови Сад, Академска књига, 2011, стр. 108.

⁹⁴ Бранимир Стојковић, *Европски културни идентитети*, Ниш, Београд, Просвета, Завод за проучавање културног развитка, 1993, стр. 38.

рећи да је настојање одређења сопственог места у свету, сопственог односа према свету, основна мотивација за писање дневника. Преиспитивање света и себе у том свету, јунака Црњанског доводи до дијалогичног односа са њиме. Он се суочава са парадоксима и противречностима тог света, па да би успео да их усвоји и интегрише у сопствену личност, он је принуђен да своју личност цепа или умножава. Тако настају удвојени а амбивалентни идентитети као резултат исте такве средине. Тај феномен се у културној теорији назива кризом идентитета, и како Бранимир Стојковић објашњава, током ње се „појединац суочава с чињеницом да идентитет који је интернализовао није једини могућ и да се свет, који му је до тада изгледао целовит и неупитан, састоји из низа подсветова који могу да буду сасвим различити и чак међусобно супротстављени.“⁹⁵

Јунак *Дневника о Чарнојевићу* се суочава са нецеловитошћу света и постојањем више подсветова још у раном детињству. Он препознаје трансформацију своје мајке, која је иначе брижна и посвећена, када одлазе на путовања у околне бање где она облачи црне хаљине, плеше са влашким официрима и заједно са својим слушкињама разуздано се понаша и смеје. Одрастао приповедач се тих догађаја сећа из перспективе детета, па та метаморфоза мајке светице-удовице у „јавну“ жену остаје ублажена, експлицитно неисказана, али негативни учинак те метаморфозе и исхињене маскарade на психу и личност дечака, а сада одраслог приповедача, није умањен. Тада он постаје свестан нужности разлагања сопственог идентитета како би се амбивалентности појавног света могле разумети и апсорбовати унутар личности појединца.

Подвојеност идентитета која се изражава опозицијом сан-јава препознатљива је и у Црњанској песми *Моја песма* из „Стихова улица“ *Лирике Итаке*. Као што је у *Дневнику о Чарнојевићу* свет јаве којем припада Петар Рајић пун земаљских, пролазних страсти и многих зала – крви, убијања, војничког живота, а свет сна, којем припада Чарнојевић, испуњен карневалским весељем, благошћу, сједињењем с природом, тако и у овој песми лирски субјект своју егзистенцију, своју душу раздваја на два идентитета – један у реалности, други у сновима. Реалност припада завичају: „*Душа је моја богат сељак, / пијан весељак, /*

⁹⁵ Исто, стр. 32

у завичају.“⁹⁶ Та завичајна реалност је у знаку обичних животних порива, пожуде, који су лишени сваке продуховљености и представљају животну једноставност, спонтану сједињеност човека са природом: „Милује голу жену што спава, / тврдо, ко плећа гојних крава“. Сваки романтични призив и емоционалност одавде су одстрањени. Једноставност мушко-женског сједињења у овој песничкој слици одговара интимним сценама између Маце и Петра Рајића у *Дневнику* у којима се на исти начин само удовољава природном пориву, али се не испуњавају танане потребе душе.

Душа као лирски субјект *Моје песме* на јави, у реалности, потом пролази кроз исте животне и ратне страхоте кроз које пролази и Петар Рајић:

*Свет је прошла самохрана,
у кравом плашту шерезана,
ко убица.
Стајаше тужна, завејана,
на стражи, у капијама,
брката, благо насмејана.*

Као што је завичај реалност, тако је и војно службовање по далеким, туђим крајевима реалност. Тумарање по туђим згариштима, разарање и убијање у туђе име, које је карактеристично за јунака *Дневника о Чарнојевићу*, уједно је одређење и јунака *Сеоба*, а потом и јунака *Друге књиге Сеоба*.

*Крај цркве туђе и непознате,
запаљене,
у дуге, јасне, топле ноћи,
кад крекећу жабе барске
грлила је разне жене.*

Тако се кроз описани свет јаве идентитет песничке душе *Моје песме* препознаје као умножени идентитет војника који дају своје животе и своју душу за туђе циљеве и срећу. Као контраст томе, указује се постојање душе у сну.

*Само у сну, ко Месец бледа
и тако ко он невесела,
по свету блуди*

⁹⁶ Милош Црњански, *Сабране песме*, Београд, СКЗ, 1978, стр. 92.

Сан се указује као повлашћен простор истинске егзистенције душе. У *Дневнику о Чарнојевићу* сну припада егзистенција Чарнојевића, која је управо бледа, невесела и блуди по свету. Песничка душа *Моје песме* уточиште, међутим, проналази у Венецији, на карневалу:

*Гондола једна ћутке је скрије
у бездане воде Венеције,
сану, уморну, разочарану,
на карневалу.*

Венецијански карневал се код Црњанског указује као крајње исходиште душе. Дубоке воде Венеције у којима је лако изгубити се, приметити траг, јесу симболична слика сакривања идентитета душе на карневалским улицама и трговима који испуњени масом маскираног света и са законима карневала постају аналогни тим непрегледним венецијанским морским дубинама. Душа ступа на карневал уморна и разочарана, али доживљава неку врсту преображења и смираја:

*И кад ту њен гитар зазвони,
од песме што плаче и воли,
сву воду, звона, и маске, тамо,
ноћ толико заболи:
да ућуте и питају тихо,
„Какав је то Славен био,
на Риви деи Скајвони?“*

Туга коју носи душа не може се сакрити ни песмом ни маском. Порекло те туге је чарнојевићевско. Она лежи у немогућности постизања хармоније са светом и природом, између осталог и услед проблема националног идентитета. И Чарнојевић и песничка душа *Моје песме* су представници једног националног идентитета који против своје воље и без могућности да било шта промени, за неког другог врши војничку службу, убија. Туга, умор и бол такве душе су врло снажни и видљиви. Њен национални идентитет се лако препознаје. Славен на Риви деи Скајвони је уочљив и на карневалу када сви у својој веселости носе маске. Његова туга и умор га одају. Историјска околност да је венецијанска Рива деи Славони постала Рива деи Скајвони, односно Рива робова, симболички осликава положај и идентитет чарнојевићско-песничке Душе. Идентитет Словена-роба је идентитет који рађа тугу, умор, бол и разочарање и души *Моје песме* и Чарнојевићу.

Тако дивергирана душа у којој има сензитивних, сетних, меланхоличних слојева, потом хладнокрвности и слеђености пред агресијом, силом, смрћу, као и једноставних нагона за телесним страстима, може припадати само једном полифонијском јунаку и полифонијском свету. Сви ти „слојеви“ представљају различите гласове, или одјеке савременог света који сустигнути у јунаку праве амбивалентни спој који утиче на нестабилност или проблематичност његовог идентитета. Различити гласови, односно хетероглосија, у *Дневнику о Чарнојевићу* на првом месту јесу „гласови“ Петра Рајића и Чарнојевића који су међусобно амбивалентни. Њиховим довођењем у везу ствара се дијалог та два амбивалентна света који они представљају. Присуство више различитих гласова односно позиција унутар једног дела међу којима се успоставља дијалог, за Бахтина је суштина полифонијског романа.⁹⁷ Како је дијалог та два света и та два јунака уједно и дијалог односно солилоквиј једног јунака јер су Рајић и Чарнојевић два пола истог идентитета, у *Дневнику* се постиже постојање самосвесног, психолошки слојевитог јунака који је у сталном преиспитивању и трагању за идентитетом. До некаквог коначног разрешења идентитета услед њихове дијалогизације у *Дневнику* не долази, а за саму суштину идентитета (и личног и наративног) то није ни нужно, јер он, према Рикеру, покрива читав спектар значења. Отуда је могуће да као одговор на апсурдности и амбивалентности света постоји један сложени идентитет Рајић/Чарнојевић који је у сталном дијалогу са истим тим светом.

Хетероглосија, односно дијалог више различитих гласова и перспектива у наративи, у *Дневнику о Чарнојевићу* препознаје се и на другим нивоима наративе, нарочито уз помоћ стилског поступка ироније. Иронија је такође стилско средство менипске и с њом повезане карневализоване књижевности, јер се њоме постиже инверзна слика света, па самим тим и дијалог та два света која су у инверзној, иронијској корелацији. Да би иронијска слика била делотворна нужно је разумети контекст: „Текст се, наиме, може схватити иронично тек када се у повезивању семантичког материјала текста и семантичког материјала контекста, и захваљујући том повезивању и разумевању, покаже њихова неусаглашеност, она интенционална сукобљеност (...), због које је и могуће говорити о значењском

⁹⁷ Михаил Бахтин, *О роману*, наведено издање.

притиску контекста.⁹⁸ Познавање контекста на који се односе иронијски искази у *Дневнику о Чарнојевићу* је подразумевано јер контекст није прикривен, он се лако препознаје из ритма и смењивања иронијских и неиронијских исказа. Хетероглосија се управо у том смењивању и испољава. Смењивањем различитих гласова, оних са дословним значењем и оних са иронијским, врши се својеврсни дијалог међу њима тако што иронијски исказ, који је препознат тако што је одмах иза њега уследио исказ са дословним значењем, ослобађа патоса тај озбиљни, дословни тон, даје му хуморни призив или га чак и пародира.

Такав случај препознаје се у сцени описа ратних страха на фронту. У том одељку градацијски се формира атмосфера ужаса, страха, смртног лудила. Најпре се описују опустошена села, укопавање батаљона у ров, дрхтање и јаукање рањеника, потом вихор ратне прашине, танади која јуре с обе стране, псовке противничких војника, борба за живот. Када описане страхоте достижу свој врхунац, приповедач у истом даху, нагло, с неколико детаља који се не уклапају у општу слику, мења тон: „Трчим као луд. Сјурисмо се у неке баре. Неко паде крај мене у глиб. У трави преда мном леже неке цокуле; десно од мене видим мртваце искежене, са ногама смешно згрченим и тврдим (...). Горе, преда нама, скачу Руси у жути мантијама; смешни су и гојни“ (стр. 18). Називајући погинуле војнике искеженим мртвацима, приповедач као да прави иронијски отклон од трагично-тужне слике коју је до тада градио. Свечаност која би била примерена настрадалим војницима он батетичким унижавањем разграђује, одузима јој патос и озбиљност и пребацује је на њој инверзивну слику и стање смеха. Смешно згрчени мртваци и смешни и гојни војници Руси „долазе“ из карневалски амбивалентног поретка ствари, у којем напореде егзистирају смех и смрт. Та карневалска весела смрт је отпор страху и потврда природног смењивања. Код Црњанског оваквом хетероглосијом врши се дијалог између природних закона и светског политичког неморала и злочина. Наоко непримереним подсмевањем и унижавањем оних који умиру у рату, приповедач заправо пародира лажну патетичност и лицемерје и упућује горку опомену иницијаторима и организаторима: „Људи вашљиви, неумивени, слабашни жути, смрадни; неки још живе са блесавим погледом, издишући. Један међу нама спазио је брата где лежи

⁹⁸ Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, стр. 177.

међу њима, треснуо се и дрекао гадно.“ (стр. 18) Опис крајње недостојне смрти храбрих војника који буди саосећајни тон, приповедач поново емотивно неутралише и депатетизује увођењем само једне речи која целу слику иронијски и пародијски преокреће. Брат који је дрекнуо гадно видевши свог мртвог брата чини да и он сам и цео приказ постану смешни а не трагични. Исти учинак има и реч крештати када се метонимијски припише шуми у којој се воде ратне борбе: „Страшно је иза нас крештала шума и тресла се под плуском шрапнела. Крај мене је јаукао један и запевао“ (стр. 20).

Никола Милошевић указује да употребом оваквих израза који имају ниски емотивни тон и праве одстојање од објекта уметничког казивања, Црњански радикално снижава патос приповедања: „Таквом композицијом текста, патетични тон уметничког казивања снижава се и пригушује, а према предмету уметничког обликовања успоставља се критичко одстојање саткано од овлашног презира и лаке ироније.“⁹⁹

Презир и иронијски приступ себи и ситуацији у којој се нашао, јунак испољава у сцени посете родном градићу своје мајке, односно Сент Андреји. Смењивање озбиљног, сентименталног тона и иронично-подругљивог одређује читав тај одељак:

„Тај градић је гробница мојих дедова. Био сам сентименталан. Стадосмо пред неким баштама. Прошао сам крај малих кућица, опкољених вртovima, у стрме улице и завиривао сам. Понегде сам видео шарену Косовску вечеру. Питао сам неког да ли познаје господина Јашу Игњатовића, али ме старац погледа и рече, тихо, мађарски, да га не познаје. Смрт се крије у вртovima (...) Цркве су биле празне и хладне, кашљао сам у њима. (...) И тако, посетио сам гробницу мојих дедова. Било је досадно. (...) Код нас је родољубље у моди. Ја волим моје дедове, они су знали да убијају. Уопште ми се убиство јако свиђа. Звона су звонила јер сам ја удесио да стигнем кад звона звоне. А ја сам учен човек, знам, да се све мора лепо наместити.“ (стр. 85)

⁹⁹ Никола Милошевић, „Универзални исказ у *Дневнику о Чарнојевићу*“, у: Никола Милошевић, *Романи Милоша Црњанског*, Београд, СКЗ, 1970, стр. 70.

Експлицитно истицање емотивног и сентименталног расположења насталог приликом сусрета са постојбином својих предака има за циљ да покаже важност и озбиљност те посете и тих веза – родбинских, националних, историјских. Након постизања озбиљног, емотивно-свечаног тона и доживљаја, приповедач нагло суновраћује и обезвређује све што је до тада изградио. „Шарена Косовска вечера“ је својеврсни подсмех, пародија дискурсу националности, националне традиције, историје код тог дела народа који је био измештен и градио националност и српство на туђој територији. Тиме што се слика „Косовске вечере“ може наћи на сваком кораку, значи да јој је одузета јединственост и важност. Када је она још и „шарена“, значи да је лишена било каквог уметничког квалитета. Тако имплицитно аутор сугерише да је велика српска националност, традиција и историја у славној сентандрејској дијаспори сведена на нешто што би могло бити шарени постер. Оваквом иронизацијом он разобличава неке националне митове и доводи их до апсурда, посебно имајући у виду контекст, којег чини светски рат у којем су потомци тих исељених Срба принуђени да буду на погрешној страни, на супрот свом народу. О учинку Црњанскове ироније у *Дневнику о Чарнојевићу* говори и Никола Милошевић: „Реском, леденом иронијом писац, као помоћу неке бране, зауставља и кроти патетични ток уметничког приповедања.“¹⁰⁰

Потврда томе је и следећа реченица у којој приповедач прави малу персифлажу у вези са ликом и делом Јакова Игњатовића, значајног сентандрејског Србина, из које произлази да је он не само заборављен, него и да нема никог ко би могао да га памти: „Питао сам неког, да ли познаје господина Јашу Игњатовића, али ме старац погледа и рече тихо, мађарски, да га не познаје.“ (стр. 85)

Приповедачев дистанциран а заправо иронично-подсмешљив однос према колевци српства у туђој монархији појачава се изјавама да је кашљао у цркви и да му је било досадно. Реченица у којој се каже да је неко посетио гробницу својих дедова може изазвати само осећајан и свечани импулс. Када, међутим, одмах после тога уследи обавештење да је било досадно, постигнута свечаност је обезвређена, исмејана, претворена у сопствену супротност, што је један од основних стилских поступака карневала и карневализоване књижевности.

¹⁰⁰ Исто, стр. 71.

Критичко-иронични тон се наставља и током размишљања о родољубљу. Родољубље је пародирано када је сведено на моду, а постало је гротескно када је изједначено са убијањем. Изјавивши да воли своје дедове јер су знали да убијају, приповедач не само да износи став о својој националној историји, него своје претке назива убицама и изједначава их са убицама и убиствима новог поретка. Он при томе, не прави границу ја-они, у којој би ја било самосвесно, напредно и боље. Он напротив има критичку и иронијску дистанцу и према самом себи. Најпре за себе каже да му се убиство јако свиђа, а потом да је учен човек. Истицање учености у контексту разумевања да се све мора „лепо удесити“ је у најмању руку непотребно, па зато произлази да је једна секундарна корист сав резултат учености.

Оваквим смењивањем реченица са високим емотивним набојем и њихових пародијско-иронијских варијанти које их детронизују и деконструишу, аутор прави дијалог различитих погледа на свет, карневалски их конфронтира и тако преиспитује и неизричући изриче истину.

Иако нарацијом доминирају сетни и тужни тонови, иронија која је прати, заједно са главним менипејским сегментом радње који је смештен у нестварни, сновиди мизансцен, овом делу у целини дају „озбиљно-смешни“, карневалски карактер. Сам јунак на више места свој живот који описује одређује позоришним дискурсом: „Све сам чекао да ће још нешто доћи у животу, да ово до сад беше само комедија. Сад видим, да после сажаљења, не долази ништа ново. (...) Ко зна, можда ће се играти веселе оперете о овоме што сад чине.“ (стр. 46, 47)

Када озбиљност живота, трагичност, урушеност идеала и будућности, бивају доживљени као комедија или оперета, то значи да је по среди карневалско тумачење и релативизовање. Имплицитним указивањем приповедача на везу између ратних страдања и оперете и комедије, произлази да је овде дошло до карневалски амбивалентног споја у нарацији и да је идентитет *Дневника*, ништа друго него комедија или оперета о рату.

Тако се *Дневник о Чарнојевићу* и својим жанровским и стилским карактеристикама, и тематско-мотивским особеностима, указује као дело које се може сврстати у традицију менипске књижевности. Прелазна, дифузна жанровска форма овог дела, удвојеност личности главног јунака, појединачни мотиви

смешног јунака-луде, утопије и земаљског раја, сцене скандала и веселе игре, амбивалентност карактера главног јунака, директна су и недвосмислена спона овог модернистичког романа са корпусом менипске сатире. Изразита иронијско-пародијска стилизација приповедања и сенчења јунакове приповедне свести, детронизација високих тема, ругање патосу националне традиције, ово дело одређују истовремено као бунтовно авангардно и као карневализовано.

3.

„Друга књига Сеоба“ Милоша Црњанског

– Од варварина до лутке рококоа

Ако се други период стваралаштва Милоша Црњанског одреди као време после Другог светског рата, уочиће се важне разлике у стилском поступку и поетичком опредељењу у односу на први, међуратни период, али ће се у свим делима која тада настају препознати развојна линија и тематско надовезивање на претходно стваралаштво, из чега произлази да се целокупан опус овог писца указује као јединствена целина. Иако су *Сеобе*, које су настале 1929. године, као и *Дневник о Чарнојевићу*, у великој мери засићене лирским тоном у нарацији, која је лишена чврсте фабуле или динамичне радње, а *Друга књига Сеоба*, која је објављена 1962, израсла у „гломазан“ епски роман са сложеном радњом и великим бројем ликова и епизода, у оба романа, не само зато што их везује заједнички наслов, може се издвојити иста тематско-мотивска линија и мисаони и осећајни свет, чије се полазиште налази у Црњансковим раним радовима, пре свега у поезији, у модернистичком сензибилитету ка успостављању нових веза, сталним лутањем и духовним сеобама. „Та слика Павловог пута кроз брда, у атмосфери касне јесени, носталгична и елегична, натопљена је дахом топлог лиризма из Стражилова, Дневника о Чарнојевићу и Сеоба.“¹⁰¹ Не само овакви појединачни мотиви и слике, већ целокупно осећање света и приповедачко полазиште у *Другој књизи Сеоба* надовезује се на „прве“ *Сеобе*, па чак и у оним сегментима где два романа стоје опозитно један према другом (лиризам *Сеоба* наспрам епске нарације *Друге књиге Сеоба*; затворена, прстенаста структура првог романа, на супрот отвореној структури без повратка на почетну тачку у другом роману, једна једноставна радња у „првим Сеобама“ и сложена радња са много епизода и ликова у „другим Сеобама“, тежња за одласком код Вука Исаковича чему је супротстављен Павлов стварни одлазак...). Јован Деретић је истражујући историју настанка и идентитет оба романа подсетио да је Милош Црњански намеравао да напише циклус од шест романа под заједничким називом *Сеобе*:

¹⁰¹ Павле Зорић, „Структура поетске прозе Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански – зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1972, стр. 224.

„Роман из 1929. можемо схватити као неку врсту опсежног увода у роман из 1962. Догађаји о којима се у првој књизи говори имају такође карактер припреме, предигре, за збивања о којима се приповеда у *Другој књизи*. Однос првог према другом роману може се приказати помоћу термина прелудијум (...) или пак помоћу термина пролегомена (...) Прва књига је поетска пролегомена за *Другу књигу* или, још тачније за *Сеобе* у целини“.¹⁰² Мотивом изгнанства, трагања за завичајем, лутања, кретања, сеоба, ради потребе за успостављањем веза са светом и проналаском смирења и смисла, израженим тежњом ка крајњем суматраистичком истоку као замишљеној тачки досезања вечности и бескраја, *Друга књига Сеоба*, иако спада у корпус послератне српске књижевности, указује се као дело чија духовна генеза почиње у првом, модернистичком, суматраистичком периоду Црњансковог стваралаштва, па тако оно и представља неку врсту споне два, неформално утврђена, сегмента његовог опуса.

Управо овим мотивима – путовања, кретања, одласка у удаљене просторе среће, који су карактеристични за Црњансков опус у целини, али који су полазиште и стожер *Друге књиге Сеоба*, ово дело се сврстава у корпус дела менипске традиције јер је утопија била једна од основних особина менипеје. Разлика Црњанскове утопије у односу на утопију као жанр огледа се у томе што је она у књижевности латинског средњевековља била иницирана потребом за стварањем динамике приповедања, ређања узбудљивих епизода и психолошком мотивацијом ликова кроз чин метаморфозе током путовања у фантастичне пределе. Утопија у ренесанси стиче елементе политичке сатире и социолошке ангажованости. Код Црњанског тежња ка утопијској срећи је резултат стања безнађа, досаде, усамљености, бесмисла живота, која карактеришу модерни дух.

Постоји још једна особина врло типична за менипску сатиру која се одмах уочава и у *Другој књизи Сеоба*, а тиче се формалног и композиционог аспекта. Наиме за менипеју је било карактеристично мешање жанрова, односно коришћење уметнутих жанрова у приповедање, као што су између осталих и писма и извештаји. Идентитет приповедача *Друге књиге Сеоба* није сасвим јасан, али током приповедања и посебно у завршном поглављу, експлицитно бива стављено до знања да су извор за сазнавање описаних догађаја и судбина

¹⁰² Јован Деретић, „О идентитету Сеоба”, у: *Милош Црњански – зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996, стр. 163.

различити документи обе царске државе, Русије и Аустрије, о војничким списковима, ратним походима, пресељењима и сличном, као и писма која су писали једни другима, било јунаци романа или њихови рођаци и пријатељи између себе. Та писма и ти документи се врло детаљно, некад и каталожки, наводе и на њих се позива приповедач када износи претпоставке о даљој судбини јунака, изван делокруга ове приче. На тај начин целокупно дело добија једну псеудоисторијску црту и карактеристику веродостојности, истинитости исприповеданог. Наводна аутентичност приликом преношења нечије приче јесте особина менипске књижевности, а у *Другој књизи Сеоба* она је у служби истицања историчности и универзалности. Приповедна аутентичност и историчност менипеје, у *Другој књизи Сеоба* је „изведена“ у корелацији са модернистичким обрасцима испреплетаности грађења текста и идентитета јунака: „Отуда је основна особина идентитета који је означен документима његова нестабилност. Та спознаја је дубоко утиснута у Другу књигу Сеоба, јер и само приповедање почива на праћењу докумената који остају иза Павла Исаковича. (...) Тако Црњански истовремено и гради историјску причу, служећи се документима, али је и разграђује (...).“¹⁰³

Присутност више жанровских кодова у *Другој књизи Сеоба*, који би наводили на њену менипејску стурктуру, Дејвид Норис препознаје кроз четири различита приповедачка приступа.¹⁰⁴ Он издваја ауторски глас који говори о Павлу Исаковичу и његовој судбини, епски глас који отвара приповедање, стварајући епску дистанцу између оног што се приповеда и савременог тренутка, историјски глас који је усредсређен на шири ток историјских догађаја и институција везаних за Србе, а који се дистанцира од Павла и породице Исакович чија су знања о свету и свом времену ограничена у односу на ширину историјског гласа. Коначно, Норис препознаје и хроничарски глас у оним поглављима када Исакович за рачун руске царевине путује по Аустроугарској да изврши шпијунско-политички задатак: „Овакав покушај да се исцрта Павлово

¹⁰³ Слободан Владушић, *Црњански, Мегалополис*, Београд, Службени гласник, 2011, стр. 165.

¹⁰⁴ Дејвид Норис (David Norris), „Еп и време у роману Друга књига Сеоба“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1993, књ. 452, св. 1/2.

напредовање у временском континуитету који нема кохезију изван те своје линеарности, карактеристичан је за хронику.¹⁰⁵

Постојање епског, историје и хронике у роману указује на његову нехомогену структуру која с једне стране води порекло из менипско-карневалске књижевности која се служила оваквим слојевитим приповедачким позицијама да би приказала различите нивое стварности, али исто тако и на модеран поступак којим се дифузност и дисперзивност савременог тренутка представљају истом таквом књижевном формом.

3.1. Промена царевине – идентитет нација

Везаност за сопствени народ и историјско памћење су битне особине и осећања која одређују личности јунака *Друге књиге Сеоба*. Сопствена личност и сопствени идентитет су у потпуности у служби националног осећања. То национално осећање је толико изражено управо због субјективног осећаја кривице због напуштања матице. Иако су мотиви првобитних сеоба били рационално мотивисани турским погромом с једне стране и моралном компензацијом у виду војничког службовања у хришћанској царевини с друге стране, ипак је осећање одвојености и обескорењености доминантно код исељеног српског стовништва у аустријској царевини, па су онда и историјска сећања, митови и предања додатно изражени и стално и брижно неговани и подстицани. У таквим околностима сопствена личност јунака смешта се у други план и он свој идентитет гради кроз идентитет сопственог народа.

Услов за лојалност аустроугарској царевини јесте војнички позив. Бити војник за српске исељенике значило је, ма колико неизвесну, али ипак некакву наду да ће као хришћански, царски ратници у некој будућности поново ући у своју земљу и ослободити је турског освајача. Тако војнички позив постаје за њих више од професије. Војничка униформа, реквизити и стил живота јесу смисао постојања тих људи, они своју судбину виде искључиво као војничку, са тиме су саживљени и то осећају као свој прави идентитет. Деликатност и спрегу војничког позива и судбине ових људи једини у потпуности разуме Енгелсхофен: „Не треба

¹⁰⁵ Исто, стр. 77.

дирати у војника. Тај занат је сам по себи довољна несрећа. Војник је сам по себи мученик и није човек као други људи.¹⁰⁶ Овакав став недвосмислено указује на оштру разлику између обичног човека и војника, што даље отвара могућност закључивања да је војник не само нешто супротно у односу на појам човека – „Војник (...) није човек као други људи“ – већ нешто довољно самостално у односу на општи појам човека, чим му може бити паралела по супротности. Када војник као појам постане у тој мери осамостаљен онда се може говорити о засебном идентитету за оне који су носиоци те професије.

Идентитет војника-ратника је идентитет с којим се саживљава и главни јунак Павле Исакович. Он преузима и остварује породични аманет, заклетву поочиму Вуку Исаковичу да ће наставити војнички позив, бринути се о својим братенцима и као војник стићи у православну царевину Русију да би уз њену помоћ са својим сународницима осветио и ослободио Србију. Породични аманет који је обавезујући није ништа друго него индивидуализован народни, историјско-митски аманет. Јунак је у безусловној служби и преданости том аманету у тој мери да сопствену личност ставља у други план. Мило Ломпар сматра да је управо тај аманет у јунаковој свести изведен до апсолута па сходно томе он себе и свој идентитет може изградити тек са досезањем тог апсолута: „Ако јунак нема идентитета у постојећем, онда су његова посезања за фамилијом, националом и предањем само пројекције и прапокривања одсуства идентитета.“¹⁰⁷ Тако и у свести јунака породична историја и национална историја једнако су обавијене нечим тужним, трагичним, а морално узвишеним. Његово сећање на родни Цер, на детињство, мајку, деду и бабу, путовање код мајчиних родитеља, проткано је осећањем топлине, али пре свега једног породичног реда, високог моралног кодекса, традицијом из које све то произлази и драмом немаштине, тешког живота, под туђинском власти. Сећање главног јунака је показатељ да свака породица поред својих брига живи и националне и историјске бриге, чува се страдања од турских погрома, у своје име и у име својег вековног огњишта. Сlike из детињства искрсавају као опомена на завет да ће се слобода своје земље

¹⁰⁶ Милош Црњански, *Сеобе и Друга књига Сеоба*, Београд, СКЗ, 1962, стр. 224. Сви делови биће навођени из овог издања.

¹⁰⁷ Мило Ломпар, *О завршетку романа. Смисао завршетка у роману Друга књига Сеоба Милоша Црњанског*, Београд, Рад, 1995, стр. 18.

извојевати. Отуда бескомпромисна идентификација са улогом војника, како код главног јунака тако и код умноженог, хорског лика народа у роману.

Аустријска царска одлука да српски пукови треба да се укину и да се војници претворе у паоре, значи у историјском погледу изигравање договора и искоришћавање једне националне мањине за сопствене политичке и економске циљеве. То такође за српске војнике значи историјски и морални пораз, као и насилну промену идентитета. Ако су Срби који су пребегли у Аустроугарску прихватили војнички позив из прагматичних разлога, у једном тренутку ти полазни мотиви (освећење својих предака и ослобођење земље) постају константа у свести али саживљеност са улогом војника коју су стекли тече независно од тога. Улога војника, војничка униформа, оружје, стална путовања на војничке походе, фронтови – све то чини реалност, свакодневни живот и смисао ових људи, тако да постаје њихов једини прави идентитет. Зато јединствени отпор аустријским властима није само политички и морални отпор, већ одбрана сопственог идентитета.

Сам отпор, међутим, није нешто плански рађено. Он настаје спонтано, и добија одлике народног, колективног бунта, који опет, постепено прелази у колективни занос: „Дрека је, међутим, расла, и све се чешће чуло: 'Нећемо да будемо павори'. Ту реч 'павори', били су отегли и она је почела да се, све више, пролама, из гомиле (...) Али се 'нећемо да будемо павори' сад већ орило, као урнебес.“ Овакав „урнебес“ и својеврсни скандал имплицира типичну менипско-карневалску ситуацију, у чијој основи је слика народног гнева.

Пресељење у Русију, поред историјске и политичке мотивације представља и начин да се сачува идентитет, и то идентитет војника, и идентитет православног народа. Реалност ће, међутим, показати да је одлазак у Русију био, напротив, пут за губитак идентитета. С једне стране Русија као удаљена пријатељска, православна земља за понижени српски војнички сталеж из Аустрије представља једну химеру, обећану земљу среће. У том смислу тежња ка пресељењу представља утопију. Само пресељење, с друге стране, показује да је та слика само делимично, а можда ни делимично, била тачна. Исељени народ најпре мења свој језик, па изглед, па начин живота, не би ли се приближили Русима. Тај процес започиње већ у Аустроугарској. Што значи да они не знају да живе у садашњости,

него увек у прошлости (националној) или замишљеној будућности. Њихова колективна судбина показује да се они заправо стално неком прилагођавају, ко им је туђ и ко им по својој природи не прија. Тако је њихов усуд да се удаљавају од себе, узимају туђе идентитете, а губе свој. Отуда, код главног јунака као репрезента тог колективног бића, стална туга и несмиреност, стална потреба да се иде даље. Јер је „даље“ замена за „назад“. То је утопијско веровање да ће их одлажење и удаљавање вратити онамо одакле су дошли, у Србију. Сам приповедач потврђује оно што је историја посведочила. Сви они су се изгубили у тој непрегледној земљи и утопили у том великом народу, асимилујући се, остављајући кроз имена насеља сећања на своје порекло и сведочанства о доласку издалека. Тежња ка очувању идентитета, произвела је управо супротно. Сеобама, мењањима царевина, идентитет се изгубио.

3.2. Карневалска царица

Царица Русије, Јелисавета Петровна, не појављује се у роману ни као историјска личност ни као јунакиња. Историјске и политичке околности њене владавине су видљиве кроз причу о судбини главног јунака, који трагајући за личном срећом бива принуђен да ступа у контакт са аустријским и руским војним и дипломатским врхом. Из онога што се њему дешава приликом мењања држављанства/идентитета и пресељења из Аустроугарске у Русију, може се сазнати какви су били односи две царевине, који су били политички циљеви Русије, како је изгледало њено уређење и третман придошлих српских војника. Таква слика Русије као стабилне царевине, која је у успону и има програме за освајање територија на истоку и истовремено приближавање западу, потребна је само као позадина радње. Русија и њена царица нису јунаци приче, они су оквир у којем постоји главни јунак, који тражи себе, свој идентитет. Поред ових основних историјских података до којих се долази било говором наратора или разговорима протагониста, све остало што се о Русији и њеној царици сазнаје, субјективно је и преломљено је кроз свест Павла Исаковича. На основу војничких говоркања с једне стране, и митских, народских прича о православној мајци Русији и њеној царици с друге стране, он пројектује своја очекивања и идеализоване представе о

православном словенском уједињењу и спасењу на ту земљу и ту жену која мора бити њена персонификована представа.

Руска царица као конкретизација и индивидуализација те велике силе, у Исаковичевој свести се јавља као жена која разуме ствари, којој је довољно обратити се и изрећи молбу и она ће појурити да ту молбу и изврши. У Павловом животу жене су играле важну улогу. Он је према њима најчешће бивао равнодушан, али оне су му, у његовој невољности, одређивале пут, утицале на њега, мењале га. Тако и несвесно, он на ту жену коју не познаје пребацује сву наду и уздање. Она јесте политички и историјски фактор, персонификација „мајчице Русије“, али она је и жена, а за Павла Исковича то значи узданица. Таква пројекција захтева и материјализацију. Док год не може да је сретне, Павле њу у својој души гради из делића које сазнаје о њој, који долазе до њега. Да би била блиска она мора бити лишена царских великодостојности које удаљавају обичног човека од владара. Рампа мора бити укинута. Зато је руска царица у представи Павла Исаковича репрезентативна карневалска царица. Прво што сазнаје о њој када стигне у Русију јесте да је: „лепа, весела и да воли игру. А воли и машкарату. Појави се, каткад, као матроз, из Холандије, а каткад, као францески мушкетар. А каткад као козак, који се зове хетман.“ (стр. 556) Овакве карактеристике су у контексту описа царске личности у најмању руку секундарне а понајпре непримерене и детронизујуће. Детронизовање царице је потребно ради лакшег идентификовања, ради припреме за њено „понародњење“. Чином игре, песме и весеља она ступа на терен народа, постаје његов део, не разликује се од веселе вашарске играчице. Игра и песма су мост између пучког и царског. Овакво карневалско брисање граница је потребно јунаку, као представнику народа, да би доказао људскост у лику царице-спаситељке, јер онај ко уме да се смеје, игра и пева, тај има осећања и може да препозна туђу муку и туђу патњу.

Карневалска димензија њеног лика се истиче и тиме што она воли „машкерату“. Ако царица има обичај да се маскира, то значи да она често мења своју појавност. Мењање изгледа значи играње неке друге улоге, уживљавање, идентификовање. Тако, када се царица преобуче у морнара, или мускетара, или козака, то значи да она привремено преузима њихов идентитет, стиче способност да разуме и саживи се са њиховим животима, бригама и болима. Набројане маске

су не случајно различити војнички родови. Тако маскирајући царицу у својој представи, Павле гради слику руске царице заинтересоване за војнички сој, спремне за идентификацију са војницима.

Приче о царици које настају међу војничким породицама расту у правцу формирања њеног лика не само као себи блиске, свакодневне жене, већ као жене која је у погледу слободног односа према животу и животним радостима, много испред њих. „О царици се шапутало да је прва њена љубав био један обичан козак, који је лепо певао. Госпоже (...) причале су да је, приликом игре театра, један мали кадет у гардероби заспао, и да га је царица, својеручно, свукла и однела у постељу.“ (стр. 860) Из прве напомене о царици потврђује се да је она обична жена, која може бити заљубљена у обичног козака. На тај начин она се у народној представи спушта са царских висина, изједначава се са народом, постаје његов део, њен идентитет је народни идентитет, јер тај козак кога она воли може бити било ко од њих који те приче преносе и којима су потребне. Из друге напомене, међутим, произлази једна сложенија трансформација њеног лика, односно представе о њеном лику. Ако царица у својој веселости, народној спонтаности, може да „свуче“ малог кадета и одвуче га у кревет, она постаје сувише слободна, бестидна. Како је онај кога „свлачи“ само „мали кадет“, то овој причи даје амбивалентни призивок. Она се истовремено може разумети и тако да царица испољава мајчинску бригу за малог кадета. Како је царица сама по себи персонификована фигура „мајчице Русије“, ова нова мајчинска димензија њеног лика добија пародијску димензију, па тако у представи народа који о њој прича приче, њен идентитет се простире између два морално опозитна и врло удаљена облика – од мајчице Русије до театарске играчице-проститутке.

Оваква детронизација представника највиших моралних вредности није необична а ни злобно-завидна. Она има своје порекло у карневалском фолклору и циљ јој је понародњење, преусмерење са духа на телесност, животност. У роману таква представа постаје платформа на којој ће настати војничка „шала“ с Павлом Исаковичем доведеним пред руску царицу, маскирану проститутку. Аудијенција код лажне царице за војнике који је изводе има вредност веселе, карневалске чарламе. За оног који ју је осмислило, Вишњевског, игра је много мање безазлена и циљ јој је статусно, а и судбинско уништење противника, Павла Исаковича,

човека који о њему зна истину и не либи се да је и другима предочи. За самог Павла Исаковича, пак, ова аудијенција представља остварење сна, први корак ка освећењу свог народа, што он сматра својим превасходним животним задатком. Када Павле клекне пред царицу-проститутку, љуби јој руку и муцајући износи своје наде и молбе, не примећујући да се остатак аудиторијума пригушено смеје, он постаје пајак, принц карневал који је извор смеха и поруге и који ће са престанком ноћи и маскарале бити спаљен. До симболичног спаљивања Павла Исаковича доћи ће приликом судског испитивања, када ће од Костјурина сазнати да је то била игра, лаж, подвала и подсмех: „Да ли је у аустријској војсци учио о преварама, које се врше, и маскирању, помоћу сламе, крпа, сулундара, помоћу којих се може начинити чак и нешто што личи на топ? Зар никада није чуо да се у нападу може поставити читав чопор подофицира, са перјем на трикорну, у плавом фраку, а поставити ту маскерату, тако, на брдо, да непријатељ, чак и догледом, буде уверен да је то штаб армије? – што је у ствари само варка.“ (стр. 1051)

То што је Павле научио од Костјурина да је у рату све дозвољено, па и маскарала, и да иза те маскарале и тог рата стоји Вишњевски, за њега је мање важно. Оно што представља пораз јесте суочење са немогућношћу сусрета са царицом, односно свест о коначном раскиду са отаџбином и њеним спасењем.

Немогућност сусрета са царицом није само формалан него и онтолошки. Сцена са маскираном, лажном царицом симболично слика немогућност тог сусрета у стварности зато што су егзистенцијално-филозофске позиције Павла и царице Јелисавете Петровне на супротним половима. Све маскарале, игранке, балови, весеља која су пратила њен опис и вести о њој, означавају дионизијски приступ животу, док Павлова меланхоличност, сета, пасивност, озбиљност, сугеришу озбиљно одрицање од живота, његов аполонијски пол. Та два антиподна животна приступа тешко могу бити помирени, па се зато и прави разговор и сусрет између њих двоје не може десити. Тако и Мило Ломпар у својој студији истиче да лажна царица у официрској шали иступа по логици праве царице: „То што је Павле ’занемео’ не значи да између једног српског официра и царице не може доћи до разумевања у аудијенцији, већ да не-разговор Павла и царице припада онтолошкој немогућности кореспонденције света коме се ’не живи већ

одавно' са светом који је 'жељан живота' јер је аудијенција егзистенцијална замка.¹⁰⁸

Карневалски контекст приче о царици – преоблачења, машкарате, мушки костими – у функцији је приказивања и потцртавања принципа живота, некога ко је „жељан живота“. Исти животни принцип својствен је и Кумрији, па је карневалски модел изражавања тог принципа готово истоветан: „оне су јој, каткад, од шале, облачиле хусарски мундир њеног мужа и госпожа Кумрија претварала се онда у стаситог, лепог, официра.“ (стр. 298)

У служби оваквог мотивацијског следа је и лајтмотив смеха. Он је пратећи елемент сваке карневалске ситуације, а у конкретној сцени лажне аудијенције он ту сцену уоквирује и одређује, дајући јој (без)вредност: „А што је најчудније, смех се, у предсобљу, орио. (...) Исакович онда клече па је клечао и чекао. Смех, од некуда, још и тад је допирао.“ (стр. 1093) Истовремено са обезвређивањем и исмејавањем Павла, смех дистингвира његов принцип живота од царичиног, односно од људи који овом шалом спроводе њен кредо.

Непомирљивост ова два начела читује се Павловим сломом, потпуном отупелошћу и равнодошношћу, што је заправо слика и судбина оног свежег и снажног српства које је дошло у Русију. Карневалска шала која је задесила Павла, само је слика његовог преображаја који је уместо у правцу развијања херојства ишао у правцу дехероизације. Како Мило Ломпар указује, на почетку романа Павле је у темишварском затвору зато што је јунак који се бори за принципе, и због тих принципа херојски бежи из затвора. На крају романа он је у кијевском затвору, али не као јунак него као луда. Он више нема разлога ни да бежи ни да се брани и опире: „Он бива отпуштен мирно, јер као што јунак бежи из затвора, тако се луда из њега пушта. У лику Павла Исаковича на почетку романа доминирају својства метафизичког јунака, а на завршетку романа, доминирају својства ништавног јунака.“¹⁰⁹

Аудијенција код лажне, карневалске царице је биланс преображаја Павловог идентитета од метафизичког хероја до исмејаног, тужног принца карневала

¹⁰⁸ Исто, стр. 86.

¹⁰⁹ Исто, стр. 96.

3.3. О чему ћути Павле Исакович?

Оно што одређује Павлов идентитет и његову судбину јесте однос према женама. Наглашен и доследно спровођен став о потпуној незаинтересованости према женама услед виших циљева и немира душе, показује се као изнутра амбивалентан онда када се испостави да се у свакој важној тачки Павловог живота појављују различите жене које утичу на даљи ток тог живота и Павлове судбине. Иако декларативно доследан свом ставу, па чак и у формалном погледу, својом учтивом хладноћом, Павле, очигледно, истовремено одашиље снажну страст, вољу, заинтересованост и потребу испод те маске равнодушности, чим сваки од тих сусрета бива на овај или онај начин фаталан или судбински. Значај сваке од жена које Павле Исакович среће или које су део његовог живота, није исти и могао би се чак градирати. Чвориште из којег свака градација може да почне, међутим, јесте његова мртва жена и накнадна, посмртна љубав према њој. С једне стране морална компонента која је истакнута црта Павловог карактера, и с друге стране грижа савести због одсуства љубави у браку, што би симболички у његовој свести могло бити узрок преране смрти и губитка детета, творе ситуацију идеалне љубави и идеалне драге, према којој се самеравају све друге љубави и односи у Павловом емотивном животу.

Тако се из оног дела личности и појавности његове покојне жене Катинке који се могу одредити као чедност, лепота, нежност, грана могућа љубав или симпатија за Теклу Божич и Варвару, а телесност, снага, страст које је та жена носила а Павле није умео да их уочи, сада проналази код госпоже Божич и препознаје код Кумрије, Трифунове жене. Како ниједна од тих жена не означава свеукупност преминуле Катинке, тај идеални спој духовне и телесне лепоте и снаге, Павле ће пројектовати на „жену с трепавицама боје пепела“, Црногорку Јоку Стана Дрекова, коју такође случајно среће на свом путу за Русију.

О свему што му се на том путу дешавало Павле је причао својим „братенцима“. О догађајима с овим женама, осим уопштених напомена о сусрету, Павле братенцима не говори. „Са целога тог пута, до Грана, Павле је братенцима причао само обичне догађаје и разговоре, са Божичем и својим сапутницама“ (стр. 338); „Оно што је Исакович, и доцније, прећутао, пред братенцима, била је

необична сличност, коју је запазио, од почетка, између лица и стаса госпоже Божич и његове, покојне, жене.“ (стр. 335) Ако је очигледно да братенцима неће помињати дискретне и готово нестварне наговештаје личног односа са својим снахама Варваром и Кумријом као и сцене са сваком од њих две у којима есклаира дуго таложена сексуална жеља, необично је то што Павле ћути о згодама са Евдокијом и Теклом Божич. Разлог ћутања је сигурно нешто што се крије иза догађаја са овим женама, а о чему Павле ћути и пред самим собом. Како су Евдокија Божич и Павлова покојна жена Катинка веома различите, најпре по свом социјалном положају, потом по женствености и еротичности, која је код Катинке окренута ка унутра и некако запретена, а код Божичке, напротив, отворена, неспутана и дивља, невероватна сличност између њих две пред којом је Павле претрнуо, може бити само плод његове пројекције, односно оно пред чим он претрне није истоветност две жене већ истоветност и снага сопствене жеље. Да би самом себи оправдао снажну привлачност према Евдокији Божич, Павле мора да јој да принцип идеала који оличава његова покојна жена. Име и изглед идеала представљени су трепавицама боје пепела. Покојна жена је имала „лепе, тамне очи, на којима је тама имала боју дима и облака“ (стр. 257). Тај дим Павле препознаје и код Божичке када је упоређује са покојном женом, што значи да јој је приписао идеал да би могао да је воли. Када он закључи да су обе „имале исти, тамни, дим на црним очима, иста узвијена уста, исте чак и груди, па и глас“, значи да је измешао њихове идентитете, Божички дајући Катинкин идеал, а Катинки Божичкину ватреност и плот, како би распламсана осећања и страст могла стећи моралну веродостојност.

Оваквим стапањем идентитета Павле Исакович мири амбивалентни спој страсти и идеалне чедности. Ако су дим и облаци, код покојне Катинке, слика тог идеала, чедности и духовности, онда када буду препознати код Евдокије они су резултат нечег другог: „Била је ћутљива као и његова покојна жена, али је из њених тамних очију горела ватра женске жудње, као кад жене, изненада, сретну човека кога су виделе у својим сновима...“ (стр. 336). Дим (идеала) у Евдокијиним очима је последица ватре (тела) која настаје с отелотворењем идеала из снова. Оно што следи након ватре и дима јесте пепео. То значи да су се у Јоки Стана

Дрекова сустигли идентитети обе жене, Катинке и Евдокије, па зато она може да има трепавице боје пепела.

Околност да је Јоку Стана Дрекова, жену са зеленим очима и трепавицама боје пепела, видео свега једном у животу, у карантину у којем су били црногорски исељеници за Русију, и да се потом стално мимоилазио с њом, показује да му таква жена са идеалним спојем духовности и телесности стално измиче, односно да је такав спој варљив, па самим тим и постојање такве жене проблематично. Када ту жену несвесно призове у страсном Божичкином загрљају, упорно уверавање да она не постоји, престаје да буде умиривање разјарене Божичкине љубоморе већ постаје мантра којом себе убеђује да „не постоје трепавице боје пепела“. Ако не постоје трепавице боје пепела, онда је и идентитет те жене са зеленим очима различит од идеалне Павлове пројекције. Како је и мртва жена сада само један завршени идентитет, оно што једино постоји јесте Божичка и ватра њене страсти. „Његова мртва жена, коју није умео за живота, довољно да воли, била је сад присутна, и у Божички, у Божичкином шапату, у загрљају, у очима госпоже Евдокије.“ (стр. 507) Умрла жена постоји у Божички као морално покриће, као стална опомена савести. Божичка се може попети до жениног идеала тек онда када њена пожуда за Павла остане само сећање а вест о њеном болу и страдању једина стварна слика о њој: „Откад је добио био Агагјанијаново писмо, Павле је све мање сањао своју покојну жену, а све више госпожу Евдокију.“ (стр. 850)

Та слика у којој је Божич своју жену избацио на улицу и шутнуо ногом у трбух, поред тога што је потресна она је и детронизујућа. Углађеност, господство и отменост Божичевог дома, претворили су се у примитивну јазбину, а цењена госпожа Божич постала је одбачена и унижена жена. У писму у којем се сазнаје о овим догађајима, остали су прешврљани делови о госпожи Божич. Зашто су ти делови прецртани, и шта је у њима писало, Павле се није запитао, исто као што се није запитао зашто је Божич своју жену шутнуо баш у стомак. Тај стомак госпоже Божич још је једна ствар о којој Павле Исакович ћути пред самим собом.

Детронизација њиховог односа који у Павловој свести претендује да досегне висине идеала и суштинске страсти, представљена је метафором белог зеца. Бели зец који лежи на жутим јајима је сличица залепљена на вратима клозета

у кући Валдензера у Рабу где је Исакович са Божичима провео три ноћи. „Бели зец“ је унапред припремљено оправдање за госпожу Божич уколико би је неко срео у њеном ноћном походу ка Павловој соби. Такво уплитање белог зеца у њихов однос Павла додатно срамоти и унижава, па када му госпожа Божич каже да је и он сам нека врста белог зеца, за Павла то неће бити весела ноћна шала већ истина која вређа. Идентитет белог зеца је нежељени идентитет који Павле не може да порекне јер је пред том похотном женом показао обе амбивалентне зечије особине – страх и плашљивост, као и брзину и вештину расплодности. Па док је Павле бели зец, дотле је и госпожа Божич у својој предузимљивости, насртљивости и похотности једна типична зечица. Маске зеца и зечице дају гротескну и пародијску црту иначе достојанственом Павловом лику и његовој притајеној пожуди за отменом, расном лепотицом Евдокијом Божич.

До потпуне трансформације и детронизације Божичке долази када у Русију стигне глас о њој преко неког младог официра, фенрика Саве Ракича. Из његове приче Божичка је сада једна ругоба, угојила се и дебела је као топ. „Да простиш, капетане, право прасе. Буре!“ (стр. 1014) Од лепотице заносног тела, очију тамних као црне звезде и трепавицама као крила лептира, госпожа Божич је постала гротескна појава. Како, међутим, и сам приповедач истиче неуобичајеност и непримереност оваквих епитета и супротставља им очекиване изразе који се упућују жени: „Буре, свиња, прасе, топ – нису биле речи, којима су обасипали жену вољену, или жељену, него су у том речнику врвеле речи као што су: усташца, ружица, обервица, ножица и амур!“ (стр. 1017), значи да нешто није у реду са тим описом. Кључ за разумевање ове приче треба пронаћи у околности да је управо фенрик Ракич иницијатор и организатор касније преваре и официрске шале са пријемом Павла Исаковича код царице-проститутке. Ако је фенрик способан да направи једну такву лудорију и маскараду, није ли онда и његова прича о угојеној Божички-прасици смишљена са истим циљем да насмеје публику а превари и исмеје озбиљног капетана Исаковича?

Смех који је конститутивни елемент менипско-карневалске књижевности има важно место у *Другој књизи Сеоба*. Он је превасходно везан за лик Текле. Њен смех је нешто што је одређује и што у Павловом сећању остаје као нит која

га везује за њу. Тај смех означава младост, безбрижност, веселост, чедност њеног лика који је раздваја најпре од њене мајке, а потом и од других јунакиња. Смех и веселост неутрализују принцип пожуде који се у Текли буди и смештају је у домен чедности и идеала у Павловој перцепцији: „Жеља у Текли, коју Павле одбија, пригушена је њеном веселашћу, коју он хоће: утолико је изазов жеље у Текли за Павла мање снажан, али није неделотворан, јер се препознаје у ретроактивном смеху над привидним разлозима о месту мртве жене.“¹¹⁰ Место мртве жене је место идеала, а како и Текли припада исто то место захваљујући њеној још увек детињој чистоти и смеху, оне бивају изједначене. Како међутим у Текли постоји и принцип пожуде или сексуалности, њен лик као да подрива принцип идеала. Текла истовремено и јесте и није идеал. Амбивалентност идеала се показује управо смехом. Јер, Текла је идеал док се смеје али и када хоће да не буде идеал већ жена/пожуда и тада се смеје, само другачије. Зато Исакович може радо да се сећа Теклиног смеха јер је он изнутра амбивалентан. Јавно пред светом он се сећа њеног лепог детињег, веселог смеха, али постоји и она друга димензија Теклиног смеха о којој Павле Исакович ћути.

3.4. Маске и идентитети

У *Другој књизи Сеоба* има доста маскирања, велики број ликова је представљен неком симболичном маском или је маска сам по себи. Све маске су у функцији посредовања између личности, њене душе и политичког, друштвеног, породичног контекста у којем постоје. Услед тог посредовања личност се испољава несметано па се тако гради и оцртава идентитет сваког од тих јунака.

Маске су често последица промене људских осећања и односа. Када Кумрија одлази из дома да би посетила оца, а прећутно се зна да напушта мужа и породицу, Трифун кога она посматра, упоређујући га у својим сећањима са сликом какав је био на почетку њиховог брака, представља ружну и гротескну појаву. Његово лице је огрубело и уморно, некада златна и свилена коса у кики сада је сува и чекињава с риђом, зверском бојом. Раније светле очи, сада су закрвављене, ноздрве некад свиленасте сада су поднадуле, уста му висе

¹¹⁰ Исто, стр. 65.

искривљено и из њих се виде жути зуби. Оваква вучја представа Трифуна од које Кумрија окреће главу је резултат и слика њиховог односа, који је замро. Њихово међусобно удаљавање и затирање љубави и страсти услед животне рутине и ситних тегоба, створило је однос пун анимозитета, а потом и страха који је испољен гротескном визијом. Трансформација оба лика која потом следи тече у различитим правцима. Оно што је заједничко јесте да их је обоје обузело лудило: „И њега је, каже (Ђурђе), обузело, неко лудило, као и његову Кумру.“ (стр. 725) Трифун мења свој идентитет у правцу физичке промене коју је перципирала Кумрија. Вучја спољашњост одговара идентитету вука-самотњака. Трифун се одваја од породице, постаје мрк, ћутљив, ћудљив и одбојан, а када његова млада наложница изврши самоубиство након Павлове претње, Трифун добија и вучју нарав: „Виде како се то лице мрачи и како га братучед гледа, као вук, закрвављеним очима. У идућем тренутку примети како Трифун трже пиштољ из седла. У магновењу угледа и пламен из пиштоља.“ (стр. 783) Тако се показује да је закрвављен вучји поглед који је препознала Кумрија и који ју је одвео далеко од мужа и дома, био само најава и почетак дубоке промене идентитета, чије је заокружење убилачки порив према брату. То, међутим, није завршетак трансформације Трифуновог идентитета. Ако је вучја аналогија и имала смисла показујући немир и лом душе, одбрану и борбеност истовремено, нова животињска аналогија с његовим ликом, до које долази након настањивања у Кијеву, поступком тапеинозе (батетичног умањивања) одузима Трифуновом лику свако достојанство и озбиљност и твори од њега смешну, гротескну појаву. Када се за Труфуна каже да „Није више личио на оматорелог коња, ни овна, него на неку звер, грабљиву, носат...“ (стр. 954), то значи да се његов идентитет тражи и варира између неискоришћене животне снаге коју оличавају оматорели коњ и ован и грабљивости и крволочности које оличава звер. Ове особине које га чине пародичним, додатно му одузимају људскост када им се придруже нова својства и нове промене на лицу – тврдоћа као опал и сребрни сјај. То показује колико је Трифун отврднуо, окаменио се након свих разочарања и растанка од породице, деце, земље. Тврди, сребрни, опални сјај на његовом лицу је штит, маска којом се брани, иза које скрива оне „меке“ делове своје душе, односно своја осећања. Када

се томе додају и дословни, формални украси, попут намирисаних и напомађених бркова, Трифун се показује као репрезентативна карневалска маска.

Кумријина трансформација одвија се у другом правцу. Она се отвара ка животу и људима, постаје радосна, разиграна. Њено лудило је карневалско: „Ана је причала да је Кумрију обузело право лудило. Сваки дан облачи варошку хаљину, игра, и иде са тим балавцем.“ (стр. 725) Љубав и страст коју је спознала Кумрија доводи је до тачке да из мртвила и умора од живота коначно почне да осећа радост и живи другачије. Љубав са младим човеком, међутим, изводи је из улоге која јој је била зацртана и пута који јој је био одређен. Она стиче могућност да почне да живи сасвим нови живот, да се другачије осећа, понаша, и изгледа. Будући с младим човеком и она сама постаје млада и тако наоко мења свој идентитет. Кумријин поступак који за јавност представља скандал и који се очитује као мењање идентитета, од узорне супруге и мајке до раздрагане жене која воли и заводи, заправо је враћање својој природи и своме истинском идентитету. Јер слика Кумрије у младим данима њеног брака је слика енергичне и живе жене која најбоље и најсмелије јаше коње и прескаче препоне на равној ноzi са мушкарцима. Та слика је у диспропорцији са сликом жене која стално рађа и свега два месеца у години излази међу људе. Кумријина енергичност бива оваплоћена кроз маску официра, мушкарца у коју је преоблаче њене јетрве: „...оне су јој, каткад, од шале, облачиле хусарски мундир њеног мужа и госпожа Кумрија претварала се онда у стаситог, лепог официра. (...) Била је леп официр, машкара.“ (стр. 298) То што се Кумрија маскира и без маскенбала показује да је тај чин њој потребан да би уз помоћ маске могла да испољи онај део себе који у свакодневној улози коју игра не може бити испољен. Маска у коју се маскира показује у ком правцу иде њен унутрашњи идентитет. Ова маска уједно и антиципира њену будућност. Маска младог лепог официра у коју се Кумрија преоблачи, много година касније постаће стварна слика човека који ће је моћи учинити срећном. Тако постаје јасно да то лудирање са младим човеком није нека авантура или бег, већ дословно проналазак себе. У младом официру Кумрија је препознала себе јер се заправо сусрела са својом маском од пре много година.

Недовољно природан и хармоничан однос јунака према самима себи и према својој средини често се исказује аналогичном лутке. Идентитет лутке као вештачка појавност која је резултат истог таквог стања душе, приписује се Павлу Исаковичу, Ани и Вишњевском. Одевен у руску униформу већ на путу ка тој царевини, Павле се не осећа довољно сроден с њом: „Дугајлија, у чизмама до изнад колена, у кожним, утегнутим, белим, официрским чакширама, у капуту официрском, тамно плавом, са белим реверима, пун црних шепута у коси, пун сребрних ширита на грудима, на шта је личио? На лутку.“ (стр. 536) Једнако осећање неприпадања и према ономе што се напушта (Аустроугарска царевина) и према ономе ка чему се иде (Руска царевина), ствара код Павла Исаковича осећај нелагодности. Немајући унутрашњу везу са оним у чије име професионално наступа, Павле не може ни своју улогу да одбрани с покрићем, па његов однос према самој себи постаје иронично подсмешљив. Тако руска царска војничка униформа за Павла постаје само костим, маска, онда када је обуче, а не део његовог идентитета.

Идентитет лутке који Павле приписује Вишњевском, другачијих је димензија. „Вишњевски, пијаница, блудник, лутка,...“ (стр. 705). Транспортна станица у Токају којом управља Вишњевски и одобрава иселења српских породица у Русију, након упознавања његове нарави, махинација и нечасних радњи, постаје позорница разврата и зла, а он сам маска блудника и ђаволовог изасланика који на том раскршћу настоји да преведе честите душе на своју страну, страну порока. Вишњевски, његова жена и свастика личе на лутке комедије дел арте, које у оквиру утврђеног спектра особина играју разне варијанте једне исте представе пред различитом публиком, српским иселењеницима, која се смењује и коју покушавају да увуку у своје мреже сладострашћа, порока, блуда, разврата. Вишњевски је за Павла лутка и зато што је човек без идеала и осећања. Прагматизам који заступа, а који се своди на прилагођавање новој земљи и новим условима, кретање на важним местима која воде напредовању у служби, асимиловање и раскидање са националном прошлошћу, друго је име за хладно користољубље, прорачунатост и преваре. Ако је један такав Вишњевски, варалица, похотљивац, блудник, сводник, неко ко својим чином и положајем стоји на симболичном и дословном улазу у руску царевину, и тако представља њено

предворје, није ли онда то и такво предворје само слика и најава оног што иза њега следи?

Неморални и разблудни кружок око Вишњевског истовремено је нека врста искушења за дотле хармоничан и срећан брак Ђурђа и Ане. Иако не долази до стварне прељубе, сцена са свастиком Вишњевског је повод за рађање Анине сумње и почетак једног дубоког повлачења из сопственог брака и односа са Ђурђем. Ана је вероватно сигурна у Ђурђеву верност али сумња која се појавила развија се у правцу преиспитивања суштине њиховог односа. Ако је љубав доведена под сумњу онда и тај однос престаје да буде присан и топао већ постаје обавеза и посао, а њих двоје само две улоге, две маске у том животном аранжману а не два бића која у тој заједници уживају и за коју се боре. У таквим околностима Ана више није жена за Ђурђа него лутка: „Он своје бриге зна, њему друга жена не треба. Прти ту лутку већ пет година...“ (стр. 927). Пошто у Ђурђевој доживљају Ана постаје лутка, то значи да се променио идентитет њиховог односа. Од радосног, срећног пара, двоје људи који се воле и подударају, они су постали туђинци који једва трпе једно друго и немају интимни доживљај него потпуно нелични и вештачки. Интересантно је да до промене њиховог односа долази управо у моменту преласка из једне земље у другу, што може у симболичком кључу значити да су они, срећни Ђурђе и Ана остали у Аустроугарској, а у Русији су се затекли неки туђи, хладни, незадовољни људи-лутке.

Идентитет људског бића-маске добија и госпожа Божич у Павловом доживљају. „У свету госпоже Божич све је било тако променљиво! Као да су сви на лицу носили маску!“ (стр. 855) Овакав доживљај Павле има зато што је сусрет њега и Евдокије Божич сусрет два света, два морала, два система вредности. Павлов је свет свет чистог морала, породице као светиње, части и поштења. То је свет идеалне отаџбине, традиције. Божичкин свет је свет великих, модерних земаља, богатства, користољубља, неискрених односа. Павле тај свет, у којем се супружници међусобно варају на очиглед оног другог, не може да разуме и једино што може јесте да га представи као свет маски, свет вишеструких улога. Оно што додатно доприноси Павловој саблажњености јесте однос мајке и ћерке који се поставља као супарнички, и однос оца наспрам ћерке и жене који је у неку руку своднички. За Павлов високо морални свет такви извитоперени односи делују као

нека шала, превара, унапред изрежирана игра: „И све остало тог дана, у његовом сећању, било је лудо. Божича и Божичке, па и себе, сећао се, после као машкара које је видео. Оне су за њега биле нешто ново, као додоле, у детињству.“ (стр. 658) Павле у својој свести изједначује свет Божича са машкарама. И једно и друго за њега су нешто страно и ново. Исто тако, и крајње зачудно и необично јер то пореди са доживљајем додола у детињству. Као што су додоле колективна игра, таква игра су и машкаре, а како их Павле поистовећује са Божичем и Божичком, онда мора бити да и све оно што то двоје људи чине, представља неку заједничку игру, са прећутним правилима, као у карневалу или додолама, и са неким циљевима као што и ове, народне, игре постоје с неким циљевима. Отуда се у Павлу јавља мучан осећај да је и он само једна маска у тој игри која се не пита много о својој судбини.

Ако Евдокија Божич и јесте маска, она то сигурно није у оном смислу у којем се то Павлу чини. Када остане сама, након бурних доживљаја са Павлом и са мужем, Евдокија се скида и склупчана на свом кревету плаче: „У том тренутку, то је била госпожа Евдокија, какву није познавао ни Божич, ни Исакович, – какву је знала само њена кћи, Текла. Има тако жена, непознатих, и најближима.“ (стр. 667) Из ове реченице се може разумети да постоји део госпоже Божич који је затворен за спољни свет и да постоји једна фина, чврста веза између ње и њене ћерке, иако је једини закључак који је Павле Исакович могао имати о том односу да је мучан, немајчински и ривалски. Када госпожа Евдокија закључа собна врата, скине своју одећу, осами се и почне да плаче, то заправо значи да је Евдокија чином скидања одеће скинула маску с којом живи пред светом. „Њено лице и груди, опаљени од Сунца, чинили су се као нека тамна маска. Сва је иначе била бела, као љиљан, од воска.“ (стр. 666) У соби госпоже Божич горела је и свећа од воска која је дело њеног оца воскара Деспотовича. Ако је свећа дело воскара Деспотовича, а и Евдокија је дело истог воскара будући његова ћерка, онда то значи да је она исто такво дело, фигура од воска, лепа лутка од воска. Евдокија Божич коју упознаје Павле и коју зна свет је само једна маска, направљена фигура испод које се крије права жена, крхко биће жељно нежности и љубави, неко ко није могао да одлучује о својој срећи и судбини. Евдокија није имала мајку која би је волела и штитила, али она сама јесте мајка и о срећи и судбини своје ћерке

може да одлучује. Евдокија у својој мајчинској љубави иде дотле да пристаје да се говори како је ћерку одвела у манастир због љубоморе и ривалства због Павла Исаковича, како би сакрила праву истину да је ћерку спасла настране љубави и страсти грофице Монтенуово чија је и сама била жртва. То су ствари о којима ћути госпожа Евдокија, а које се крију испод воштане маске коју она носи за свет.

Деградирајуће маске које настају у доживљају ликова једних према другима такође су показатељ промене околности и услед њих и промене идентитета. Фелдмаршаллајтнант Франц Карл Леополд барун фон Енгелсхофен који је руководио српским пуковима стационираним у Темишвару, представљен је као достојанствен остарели генерал, који познаје војнички позив, има велико искуство у ратовима и исто тако зна да управља људима, има слуха за потребе и проблеме својих јунака. Поред тога, Енгелсхофен је имао посебно разумевање, можда чак и симпатије, за ћудљиве српске војнике, њихове чудне обичаје и напраситу нарав. „Старац је тврдио да су Срби чудан народ... Срби су лакоми на почаст, воле медалију, а за туђина би душу дали. Међутим, ако приметете да их лажу и варају, да им дата реч није одржана, то памте. У столећа!“ То разумевање и симпатије за њих могао је да стекне зато што је био са њима када је најтеже, у борби. Храброст и одлучност и преданост коју је препознао код њих, није проналазио код других војника, својих сународника, у својој дугој војничкој каријери. Зато што има дивљење према тим војницима, Енгелсхофен може да има и разумевање за њихове ћуди. То разумевање и заступање „српске ствари“ у аустријским војним врховима, начинило је од Енгелсхофена „српску мајку“: „Шта је све Павле рекао том великом господину, кога су српски официри, у Темишвару и Варадину, сматрали за српску мајку, (...)“ (стр. 567)

Када, међутим, Павле дође у последњу посету Енгелсхофену пред одлазак у Русију, након свих перипетија око добијања држављанства, долази до нагле промене Енгелсхофеновог идентитета у Павловом доживљају. Разлог посете је била потреба да се изрази поштовање и захвалност том старом човеку који је свесрдно заступао српске интересе у војном и царском врху, али како Енгелсхофен не одобрава исељење у Русију, доживљава га као неку шалу и жучно реагује у вези са том ствари, у Павлу се рађа негативна реакција. Енгелсхофен

почиње да бива несимпатичан и одбојан: „Старац га је, каже, слушао, са рукама иза ушију, као неки олињао, огроман зец. (...) ...па поче да се каје, што је уопште долазио, да ту бабу види.“ (стр 568–569) Дакле, са првим неслагањем, неподржавањем идеје иселења, Енгелсхофен бива етикетиран као непријатељ и да би се његови аргументи обезвредили и да не би дестабилизовали већ донету одлуку, он мора бити детронизован. Трансформација Енгелсхофеновог идентитета, у Павловој представи, од српске-мајке до олињалог зеца и бабе јесте показатељ нарастале присности и демистификовања и „ољуђења“ величина. Већ је епитет српска мајка војног маршала преобразио из безличног у лично, сврстао га је у нешто што се зове „он је наш“. Када једном постане „наш“, Енгелсхофен може бити и зец и баба, јер је унижавање потврда блискости и „нашости“.

Сличан поступак снижавања високих вредности, односно величине и достојанства појединаца који су представници високих институција, уочава се и у случају грофа Кајзерлинга. На последњем пријему код овог високог царског представника пред одлазак у Русију, Павле га затиче без почасне униформе, ордења, уобичајене свечаности. Кајзерлинг је „био полуго у оделу болесника, у неким крзнима, свог јутарњег капута. Исакович је доцније причао да је Кајзерлинга видео, са голим, маљавим, ногама у шафољу, да кија и кија.“ (стр. 626) Пародичност нове Кајзерлингове појаве се појачава на самом крају те аудијенције, када већ сасвим разгаљен током разговора и Павловим објашњењем критеријума Исаковича за бирање својих животних сапутница у којима не доминира вероисповест већ женски атрибути, Кајзерлинг испраћа Исаковича весело му машући пешкиром скинутим с главе испод којег се указала велика ћела. Оваква представа Кајзерлинга, као добричине, и једноставног човека с разним телесним манама, контрадикторна је строгој, озбиљној, одсечној фигури руског амбасадора у Аустрији који одлучује о судбини аустријских официра који желе да се одселе у Русију. До тог преображаја долази онда када је позитивна одлука о Павловом пресељењу донета и када је написан повољан извештај о његовом захтеву. Очигледна промена Кајзерлинговог идентитета заправо не мора бити толико нагла и толико радикална. Када Павле Исакович долази у прву посету Амбасади, Кајзерлинг се представља као хладан, строг и охол човек, али Павле у његовом лицу истовремено препознаје и нешто сањалачко и милостиво: „Тај Балт,

у росијској служби, имао је лице људи са Севера, лик сањара и морнара, које је било замишљено и милостиво.“ (стр. 465) Овај опис, Кајзерлинга доводи у везу са чарнојевићевским морнарским идентитетом и хронотопом Црњанскове Хипербореје. Амбивалентност Кајзерлингове личности очитује се и на његовом лицу које истовремено одражава и грубост и племенитост: „Ту грубост, иначе племенитог лица, појачавала је огромна перика, као што се у то време носила, на глави.“ (стр. 466) Перика која је део конвенције у званичном одевању тог доба уједно је и максa која прикрива Кајзерлингову ћелавост. Та ћелавост ће моћи да буде показана онда када се маска-перика скине, а она ће бити скинута онда када се Кајзерлинг ослободи своје службене маске и покаже у својој људскости. Постојање та два идентитета, службеног и приватног, очитованих на његовом лицу као истовремена грубост и племенитост, препознаје се у сцени с огледалом када Павле Исакович први пут улази у његову резиденцију: „Он се клањао Кајзерлингу, збуњен – то јест он се клањао Кајзерлинговом двојнику у огледалу, – а не Кајзерлингу, који је стајао на другој страни, са једном ногом на фотели.“ (стр. 465) Огледало у којем Павле први пут угледа Кајзерлингов лик, постулира постојање двојника у личности онога ко се у њему огледа. Кајзерлинг и његов симболични двојник из огледала су два идентитета овог човека која се лако уочавају.

3. 5. Од варварина до лутке рококоа

Важан део војничке, коњичке униформе поред сабље, дубоких чизама, капута са еполетама, јесте војнички-витешки огртач, аба. Војничку абу Павле Исакович носи као симбол свог статуса и сталежа, као обележје елитног војног рода којем припада. Ако је, дакле, аба сигнификант за коњичког официра, а коњица војни род с којим се Павле идентификује, она онда представља слику, симбол Павловог истинског идентитета и зато је неутуђива од њега. Када се Павле затекне у Рабу на пијаци и вашару, један трговац ће му понудити на продају своју абу. Павле Исакович му чак ни не одговара на ту понуду. Павлова појава одудара од целе те атмосфере вашара. Веселост, ужурбаност граја те вашарске пијаци не одговарају Павловом меланхоличном расположењу. Он се и сам пита шта ту

тражи и како се затекао: „Учинила му се сасвим бесмислена та непосредна веза, између те, пролазне, слике људске делатности, у Рабу, и његовог живота, његових патњи, његових жеља и нада. Шта је имао да долази, и то види?“ (стр. 362) Иако улез у тој средини, одређени трговац ипак проналази нешто што би могло да буде веза Павла и тог света вашара, а то што проналази и нуди је аба. Ако је аба симбол Павловог озбиљног, достојанственог света, означитељ његовог војничког, коњичког идентитета, како онда она може бити истовремено и спона са светом вашара, и шта уопште аба тражи међу вашарским понудама? Очигледно да се овде ради о другом или двоструком пореклу абе, њеном везом са светом вашара, чаролија, мађионичарства. Она под именом огртача или плашта јесте симбол управо тог света, односно света карневала. Како потом аба одређује Павлов идентитет, а сама собом није једнозначна, то значи да и Павлов идентитет носи у себи исте оне симболичке и значењске слојеве које носи аба и има њену двозначност која је изнутра амбивалентна. Тако прошавши тим светом вашара а не вршећи комуникацију с њим, Павле Исакович представља нестварну појаву, неку врсту духа а истовремено је и слика сусрета та два света, њиховог амбивалентног споја, који онда делује неприлагођено: „А кад честњејши Исакович не одговори, ни на то, ни једном речју, трговац заврте главом и оде. Као кад човек сусретне некога који има неми осмех лудака.“ (стр. 362)

Двострукост идентитета очитује се и паралелом Павловог лика и лика његовог свеца, св. Мрате. Друго, западњачко, католичко порекло свог свеца, Светога Стефана Дечанског званог Мрата, Павле сазнаје од Француза Габрића. Свети Мрата или свети Мартин, био је коњаник и део свог огртача уделио је сиромасу који га није имао. Зато је постао светац. Моменат сазнања приче о свецу је и моменат препознавања сопственог светачког порекла. Јер, ако је светац кога Павле слави коњаник и носи огртач, значи да је у питању исти идентитет, односно да је Павле световна верзија свеца. То што су у лику свеца сабрани католички и православни слојеви приче, указује управо на двострукост идентитета, а за Павла то представља чудо. „Чудо! Чудо! Они, дакле, славе францеског коњаника, већ ко зна колико година, као своју славу (...) А ето, тај њихов Свети Мрата даје пола капута сиромасу.“ (стр. 546)

Павле своју абу не даје никоме, што би могло да значи и да је лишен значења светости, али он ипак остаје без ње, и то након што су Божичеви плаћеници извршили напад на њега и покушај убиства. „А блатњава му је остала и аба, црвена. Исакович је одбаци од себе и она остаде, у Гулденпергу, као што остаје кожа змијска, кад змија кожу мења.“ (стр. 680) Мењање змијске коже симболизује промену нечијег постојања, промену идентитета. Како Павле после тог догађаја и даље остаје војник, официр, мора бити да је то што се мења нешто везано за његов унутрашњи идентитет, за оно што споља није видљиво или што је притајено. Једина тајна улога коју је Павле играо била је улога „швалера“, љубавника госпоже Божич. Како плашт у свом спектру значења има и то значење да некога прикрива, да симболизује тајновитост, онда значи да одбацивање плашта/абе значи одбацивање управо те тајне улоге, којој је аба била маска, или костим. То што аба остаје у блату, може да значи да је све оно што је она симболизовала – тајна љубав Павла и Божичке, остало у блату, што онда и читавом том односу даје карактер каљуге.

Много је, међутим, важнији онтолошки аспект одбацивања абе. Пошто је аба до тада била сигнификант Павловог идентитета и веза или заједнички садржалаца за њега и његовог свеца, чином одбацивања, тј. одрицања од абе Павле се одриче свог дотадашњег идентитета. Мило Ломпар сматра да остављање абе несумњиво представља преображење Павла, раскидање са свецем чија је световна верзија до тада био, али истиче да оно не значи и осамостаљење, већ одређени расцеп услед излажења из себе и рађања неког другог: „Смисао одрицања од свеца јесте раскидање ланца који опасује јунака, али не доводи до самослободе, јер Павле Исакович постаје *други*. (...) Одбацивање абе и откривање *другог* у Исаковичу, последица су покушаја да се Павле убије: иако га је светац заштитио од смрти, он га је лишио свог смисла. Убиство није успело у збиљи, али јесте у симболичкој равни: оно га је ослободило смисла који је припадао огртачу и у Павлу се препознао *други*, који има свој захтев, као што има и своје лице, нарав, душу и осмех који је безуман.“¹¹¹ Тај други кога помиње Ломпар и који постаје Павле Исакович очигледно је онај идентитет који настаје с почетком пресељења у другу земљу и започињањем новог живота. Стога је сцена покушаја убиства и

¹¹¹ Исто, стр. 36

одбацивања абе, која се одвија непосредно пред почетак путовања у Русију, ритуални и симболички чин остављања старог живота и отпочињања нечег новог. Како, међутим, аба као симбол старог идентитета остаје у блату, то имплицира и Павлов однос и осећај према сопственом идентитету којег мењајући у ствари обезвређује и унижава.

До сличног, непримереног, батетичног унижавања Павловог идентитета долази и у епизоди с борделом госпође Хумл у којем се он скрива у првим данима свог боравка у Бечу пре него што буде ступио у контакт са руском амбасадом. Павле Исакович ће бити инкогнито смештен у пансиону јавне куће, и представљен као путник издалека који долази у Беч ради посете „урин-лекару“. Таква ситуација у којој се Павле нашао је пародична и тапеинозна. Он као леп, здрав мушкарац, уз то частан официр и моралан човек, бива принуђен да носи маску или идентитет полно зараженог мушкарца. Када се томе дода и окружење у којем се нашао, пародирање и деградирање Павловог достојанства и узвишености је потпуно: „Коцкари, и блудници, разилазили су се тек ујутру из њеног стана. Као неку маскерату, могао је њихов одлазак да гледа, кад одшкрине врата. Била је једном и туча. Дрека је била велика.“ (стр. 421) На свом путу за Русију, који је пут ка вишем смислу, Павле се, дакле, нашао у атмосфери приземног карневала, где доминира туча, дрека, разврат, пијанство, блуд, а протагонисти из његове перспективе делују нестварно разблудни, као да су учесници маскараде. Тај антиподни спој Павлових стремљења и реалности у којој се нашао, сугерише или неодрживост његових идеала и снова или антиципирају судбину која ће га задесити, наличје идеала којем тежи: „Ту је дакле био стигао на свом путу у Русију? Ту ће му се дакле решити судбина, ових дана?“ (стр. 421)

Пансион госпође Хумл у којем се затекао Павле Исакович, већ је својим устројством поприште разних скандала. Сви ти скандали су салонска варијанта карневалских скандала на трговима. Павле Исакович у њима не учествује, он само зна за њих. У једном тренутку догађа се скандал у којем, међутим, Павле неучествујући учествује. У току ноћи једна од театарских лорфи бива грубо, уз вику и псовке ишутирана из собе свог „мецене“. У тој жени Павле препознаје своју бившу наложницу, с којом је у Темишвару живео две године. Њу и оно што јој се дешава Павле сада посматра кришом, кроз одшкринута врата. Иако он није

актер те сцене, он постаје њен део тиме што реактивира своја сећања на ту жену и осећања према њој. Она га не види, чак га ни не слуги, али препознаје његово присуство, односно присуство нечијих осећања према самој себи, јер упира поглед у правцу у којем он стоји сакривен. Док се крије из врата Павле заправо прикрива свој идентитет. Добрим делом он то чини зато што није сигуран у природу свог идентитета, свог положаја, своје расцепљености између идеала који тек треба да се освоји и садашњости која је приземна и морално проблематична, па и он у њој.

Тај расцеп између појавног и оног што се осећа као идентитет бића, утиче на његове поступке и на његов немир и усамљеност: „Иако је Исакович, за последњих двадесет година био, дакле, претворен у лутку рококоа, у аустријској војсци (...) Павле је, као и Венгри, остао чудноват човек и варварин...“ (стр. 444). Метаморфоза од варварина до лутке рококоа и назад јесте пут којим се крећу мене његовог идентитета.

Бити варварин значи бити мрачан, дивљи, робустан, застрашујући, за разлику од рококо-идентитета који значи просвећеност, углађеност, спољњи сјај и веселост. Када се међутим ова два идентитета ставе у контекст војске, односи се мењају. Бити рококо-војник значи бити смешна лутка, лишена аутентичних војничких особина и ратничких својстава. Ратничка борбеност, неустрашивост, фатална преданост, биће својствени само војнику-варварину, какав је Павле у својој суштини.

Та дивљачност и фатализам долазе до изражаја приликом путовања у Русију, када Павле напушта пољску варош Јарослау на граници и сад већ сасвим извесно ступа на руску земљу. Павле тада испољава сву своју снагу и силу, и јури „као да га вуци вијају“: „Иначе тако охоли, хладни, Исакович, био је као полудео, узео је био узде у своје руке, устао, заурликао, певао“ (стр. 813). Показује се да са остварењем снова долази до испољавања неких сакривених делова личности, темперамента и људске природе. До тада дискретан и сведен, повучен и одмерен, Павле Исакович сада постаје изразито енергичан, неспутан, у потпуности ослобођен. Како је такво испољавање у супротности са његовим дотадашњим понашањем и постојањем, поставља се питање каква је његова истинска природа и шта је прави идентитет.

Један од Павлових идентитета је и идентитет витеза. Високе моралне особине, храброст, војничка слава, начело праведности које га води кроз живот одређују га као витеза. У том смислу Дејвид Норис уочава спрегу овог идентитета и нараторолошког контекста, дајући му у једном његовом делу поджанровско одређење: „Прича о Павловом путовању одговара средњовековној романси лутајућег витеза у једном важном аспекту. Витезово понашање одређује један виши животни принцип који је уједно и циљ његовог путовања. То путовање представља духовно трагање које обезбеђује теолошко јединство путовања у романси. И Павле Исакович има виши циљ.“¹¹² Морална одлука и виши циљ који јесу мотивација Павловог путовања и који му дају витешки идентитет, спољашњим догађајима и реалистичним приликама и исходом тог путовања бивају оповргнути, обесмишљени и извргнути смећу, па тако читав контекст доводи до пародирања и овај Павлов могући идентитет.

Овакво колебање и транспоноване идентитета од витеза и епског хероја до лутке рококоа као његове пародије, резултат је модерничког наратива у којем је идентитет јунака увек нестабилан и истовремено се гради и разграђује: „Та спознаја се прелама и у лику Павла Исаковича, главног јунака романа Црњанског, у коме се вредности епског јунака и успостављају, али и карикатурално деформишу.“¹¹³

3. 6. Облици карневала

Слика масе људи која је вођена снажним осећањем неправде или борбе за неку идеју и своје циљеве сродна је ритуалном, колективном заносу из карневалског фолклора. Када се српски војнички пукови стационирани у насеобини у Темишвару окупе ради испољавања неслагања против одлуке о њиховом расформирању и преоријентисању од војника у паоре, то неслагање поприма особине бунта и организованог колективног испољавања отпора које у себи садржи елементе позоришног или чак филмског спектакла. Окупљени војници нису подељени у војничке редове, већ чине разјарену гомилу, која уз дреку и повике у једном налету иступа против новог команданта Гарсулија који

¹¹² Дејвид Норис, наведено дело, стр. 78.

¹¹³ Слободан Владушић, наведено дело, стр. 158.

им доноси вести о променама. Потреба и нагон да заштите своје интересе и своја права, надјачава све уобичајене процедуре и правила и они зато иступају вођени колективним инстинктом који добија форму општег лудила, мимо било какве контроле: „Тек тада је настала права лудорија. Отимали су сабље хусарима (...) Тукли су их, пљоштимице, њиховим, сопственим, сабљама и изували им чизме.“ (стр. 240)

Супериорност српских војника и одмазда над Гарсулијевом царском војском доводи и ту војску и самог Гарсулија као врховног команданата у срамотни положај: „Осрамоћени са њим заједно, и због њега, официри из његове околине, и сами су се били разишли, куд који.“ Гарсулијева срамота коју су изазвали српски војници је чин његовог обезвређивања, исмевања и детронизовања његове величине.

Мотив колективног заноса, и колективности уопште, препознаје се и у сцени гозбе. Након вишеструке победе, физичке када су нагнали у бекство Гарсулијеве војнике и моралне када их је Енгелсхофен прећутно одбранио пред Гарсулијем, уследило је својеврсно славље. Општа распомамљеност војника градацијски се представља најпре колективним гошћењем: „Више од три стотине људи лежало је, на камену дворишта, један преко другога, жвакало, гутало, још врућ, хлеб и заливало га вином“ (стр 244); потом се већ уобличује атмосфера ритуалне свечаности: „А бурета су одјекивала од удараца ногом, као бука бубњева“; коначно, занос те окупљене масе препознаје се кроз појединачни плес: „... неколико њих, у црвеним својим гуњевима, почело је да скаче и да се врти, као чигра“, и потом кроз колективни: „Није прошло много времена, а већина поче да се хвата у коло и да игра.“ Овакви обрасци колективног испољавања осећања воде порекло из преткласног фолклора када се кроз устаљене а разноврсне ритуале изражавало колективно биће народа, његова јединственост и јединство, у погледу осећајности и духовности.

Сличан облик испољавања народног расположења и емотивног стања уочљив је и у епизоди Павлове посете лазарету у којем су стационарани црногорски исељеници у Русију који тамо у нељудским условима чекају с неокрњеном вером наставак путовања. Већ је њихова егзистенција у том

карантину колективно-племенска. Мноштво људи креће се као једно, имају исте потребе, исте циљеве, исте муке. Према племенско-родовском принципу један говори у име свих. Тиме што су груписани на том, одређеном простору и што живе мимо регуларног тока живота они се већ налазе у карневалској позицији. Како су им аустријске власти одузеле одећу услед сазнања да има оболелих од лепре, и оденули их у којекакве крпе и кошуље, ови људи и својим физичким изгледом и костимографијом бивају издвојени из регуларног света и личе на учеснике неке представе. Када од Павла Исаковича сазнају да Русија управо решава њихову судбину и да ће врло брзо бити избављени из тог лазарета-карантина, међу њима почиње да се колективно проноси смех. „Све се било ускомешало. А било је око њега и смеха. Почели су неки, од радости, и да се смеју, а тај смех није био као што је у другог света. Чинио се као да неке гугутке у њима кликћу.“ (стр. 491) Смех је важна категорија карневалске културе. Његова вишезначност и амбивалентност долази до изражаја и у овом контексту. Смех који се проноси међу заточеним Црногорцима је истовремено и израз радости и наде али и ироничног неповерења. Гугутавост тог смеха указује на колективну радост и неку рањивост и нежност која је у супротности са њиховом горштакком стаменошћу, робушношћу и крутошћу: „Ти кошчати, мрки сасушени, људи, са брда и планина, огрезли у крв, у крвопролића, као да су били заборавили да се смеју, па су се сад смејали неким ситним тичијим гласовима.“ (стр. 491) То значи да се путем смеха врши блага метаморфоза колективног идентитета. Остаци ритуала заједнице који се упражњавају приликом важних племенских догађаја или празника, видљиви су када се становници бечког лазарета ухвате у коло након добрих вести које је донео Исакович. Сâмо коло, његов ритам и кореографија различити су од кола српских војника у Темишвару и упућују на ритуалност. „... Зачу се туп удар ногу. А док су његови људи, тамо, у Темишвару, почели да се врте, као чигра, ови су се људи повијали, као да носе камења.“ (стр. 492) Њихово коло одражава њихов стил живота и пригодно је. Свакодневне радње, темперамент, ритам живљења условљен карактеристикама поднебља, ти људи пренели су у колективну игру, у свој фолклор.

Јока Стана Дрекова, која је у Павловом доживљају издвојена из овог колектива, стиче нестваран идентитет жене са трепавицама боје пепела. У својој

перцепцији Павле јој придодаје те атрибуте као маску која је разликује од њеног окружења. Док трепавице боје пепела остају део субјективног доживљаја, постоји детаљ који носи Јока Стана Дрекова који је доводи у везу са карневалом. То је црвена венецијанска капица. Она је очигледно купљена у Трсту приликом путовања из Црне Горе ка Аустрији и могла би да буде модни детаљ, сувенир са путовања. Али ова капица има сребрну кићанку која виси са стране, што недвосмислено указује на њено карневалско порекло које јој тиме даје изглед пајаци. Јока Стана Дрекова тако добија амбивалентан идентитет – од лепотице са зеленим очима и трепавицама боје пепела, до карневалске лутке, пајаци са сребрном кићанком. Димензија пајаци снижава и поништава димензију лепе, идеалне жене вредне брачне љубави коју Павле пројектује на њу. Истовремено, костим пајаци који одудара од озбиљне и тужне атмосфере која влада у лазарету и који одудара од личности саме Јоке Стана Дрекова, заправо је симболичка слика и улога Павла у том лазарету између с једне стране превареног народа с којим саосећа и с друге стране руских власти у чије име иступа.

Репрезентативна карневалска сцена, као пренета са неког италијанског трга, препознаје се у епизоди преласка Дунава пештанском скелом. Павлово дотад тужно и меланхолично расположење због растанка од својих коња, нагло се прекида ступањем на појас пештанске скеле, која се указује као мали карневалски трг. Ту врви од разнога света, лађара, трговаца, жена и људи, дуж обале су распрострајени шатори, све је осветљено у ноћи: „Цигани медведари одмарали су своје медведе. Мађионичари су гутали ватру и ножеве“ (стр. 314); циркуско-вашарску атмосферу употпуњује и директно везује за карневал и његову колевку Италију сцена с италијанским пеливаном: „На једном бурету, пред крчмом у шатору, талијански пеливани изводили су чудновате представе. Син је дубио оцу на глави, главачке.“

Сасвим супротно, вашарско-карневалска сцена која ће се одиграти у Русији, у малом месту Подољу, након прве зиме коју Исаковичи проведу у новој царевини, биће у потпуности у знаку словенских митова и култова. Сам вашар, његова блештавост, узаврелост, веселост, окпуљеност мноштва народа, Руса, Јермена, Јевреја... у другом је плану у односу на унутрашњи мотив тог

празновања, што је слављење завршетка зиме и доласка пролећа. „Све је треперило, све је шумело, све је листало, све је било топло, све је играло. (...) Зима је била заборављена“ (стр. 918). Обележја словенских предања и обреда приликом смена годишњих доба, која су и у основи западног карневала, овде су дискретно али врло јасно постављена: „Пролеће је у Русији дошло као на некој тројци. Као да су сунце три вранца довели.“ (стр. 918) Познато је да је Сунце било важно божанство у словенској митологији. Његово дневно кретање по небеској путањи представљало је прелазак из једног старосног доба у друго, а исто тако, годишње кретање симболизовало је почетак и крај живота, рађање, умирање и изнова рађање. Тај његов пут видљив је и у овој епизоди Друге књиге Сеоба: „Сунце је ујутру излазило на раван као буктиња, а увече залазило изнад вароши (...) као ломача.“ (стр. 918) Те годишње и дневне мене представљане су у словенској митологији живописним сликама, од тога да је постојбина Сунца на истоку, где оно има златну палату из које сваког јутра креће на своје дневно путовање у блиставој кочији са упрегнутим коњима. Варијанте легенди и броја коња су бројне, а према једној од њих, сунце „обитава на истоку, у златном дворцу и вози се у кочијама које вуку три коња: сребрни, златни и дијамантски.“¹¹⁴ Опис буђења природе је врло важан у овом делу приповедања јер упућује на једно ново рађање које би требало да очекује Павла Исаковича и исто тако нагласком на словенске мотиве сугерише се једно ново упориште које се Павлу нуди, корени који су дубљи и од оних које је оставио у Србији. Врбе које бујају крај реке, јабланови, багремови на плодној великој земљи симболи су снажног, здравог живљења и подстицај Павлу да се на исти начин „укорени“ у ту земљу и за њу веже заједничким митовима.

Веселост, смех, шала, основни су елементи карневала. За лик Текле ове особине су врло значајне. Њена веселост и смех најпре остају у свести Павлу Исаковичу и по тим својствима он ће је и памтити. Зато је управо она иницијатор и узрочник веселе карневалске сцене на путу од Будима ка Рабу. Када Текла приликом уласка у кола након успутног логоровања на пропланку узме Исаковичев трикорн и почне да га баца увис, она изазива изненадну веселу сцену

¹¹⁴ *Митови и митологија*, Феликс Гиран прир., Плато/Larousse, Београд, 2006, стр. 347.

и преноси то расположење на остале сапутнике. Поред тога што је тај чин весео и забаван и представља безбрижну шалу, исто тако он имплицира и одређено детронизовање самога Павла који је власник тог шешира. Јер, док је шешир/трикорн на њему он означава висину, важност и углед Павловог војничког чина, његово достојанство. Онда када му је одузет, његово достојанство слаби, а када тај трикорн постане предмет шале и смеха публике, јасно је да се Павлова озбиљност, достојанство и углед обезвређују. Текла, међутим, иде и корак даље у својој шали. Павлов трикорн она баца у ватру, тачније у остатке ватре која је горела на том пропланку на којем су се путници одмарали, и када га Павле поново узме у своје руке шешир ће бити нагорео, имаће једну рупицу. Ова околност евоцира карневалску сцену спаљивања принца карневала на крају свечаности и свих шала које су се са њим догодиле. Павлов нагорели, пробушени шешир више никако не може бити део озбиљне официрске униформе, већ више личи на карневалски костим и тиме ономе коме припада одузима сву озбиљност, и достојанство, и сврстава у ред карневалских маски. На тај начин његов идентитет се мења и он од озбиљног и крутог официра постаје весели и смешни принц карневал, што заправо антиципира даљи ток његове судбине.

Сугестивност ове сцене очитује се тиме што се расположење које је произвела Текла преноси и на све остале који су дотад били само посматрачи, а који сада спонтано постају и сами протагонисти општег, ненаданог весеља: „То што се било десило, навело је остале путнике да скоро сви искоче, још једном, из кола, па да почну да бацају шешире увис, и да их дочекују и хватају, као да су лептирови. Било је много смеха, пре него што се кренуло даље, са тог пропланка.“ (стр. 346) Раздраганост која је обузела групицу која путује са Павлом у контрасту је са расположењем с којим је он кренуо на пут, односно са расположењем с којим он иде кроз живот. Могућност смеха и веселости која је Павлу дотад била несвојствена и туђа, сада се указује као прихватљива. Иницирајући веселу карневалску сцену, Текла заправо откључава никад отворане слојеве Павлове душе.

Мотив игре такође води порекло из карневала који је сам по себи заснован на принципу игре. Друштвена игра отимања лопте испод браде, без употребе

руку, у мушко-женским паровима, на имању код Валдензерових у Рабу, где је Павле Исакович провео две ноћи са Божичима на путу ка Бечу, одвија се према карневалским законитостима ласцивности, буке, дреке, навијања, веселости. Међутим, веселост која тада наступа није резултат хармоније и радости бића, већ произлази из распусности и ласцивности и стога она за резултат има моралну деградацију друштва у малом којје представља скупина код Валдензерових. Сви учесници у тој игри губе свако достојанство и претварају се у сопствену пародију. Први пар који се бори за лопту јесу супружници Валдензерови. Игра отимања лопте чини од њих двоје две гротескне појаве: „Онако матори, тетурали су се по трпезарији, а личили на медведа и метлу.“ (стр. 376) Нешто достојанственији су Текла Божич и ветеринар Ронкали. Игра само побуђује страст и узбуђење „обоје су завршили игру задихано, а пребледели“, али не доводи њихове личности до унижавања. Потпуно унижавање, морално посрнуће, разобличавање читава се у игри Божича и Валдензерове ћерке. Већ сам спој малолетне девојке и остарелог мушкарца, непримерен је и морално проблематичан, а када се томе додају позната карактерна својства Божича који је опште познат по свом разврату и блуду, оваква сецна изазива моралну компромитованост не само оних који учествују него и оних који посматрају. „Божич је личио на матору тицу, грабљивицу, која удара крилима јагње, а млада девојка се бранила (...) Пао је, са лицем и забалављеним устима, и гледао у њу, погледом остарелог блудника.“ (стр. 377) Све ове сцене које су морално узнемирујуће и одигравају се на очиглед родитеља и деце што увећава морални скандал, могуће су и не подлежу осуди и згражавању зато што су прерађене кроз игру. Док год се задржава макар и формални образац игре сваки скандал и неморал губе своју снагу и не изазивају казну и критику већ бивају третирани као нешто пожељно. Тако се игра, као један од облика карневала јавља као покриће за разврат унутар породице и шире, унутар друштва.

Павле Исакович који и сам бива приморан да узме учешћа у тој непристојној игри као пар госпоже Божич, целокупно догађање доживљава као лудило: „Као да их је било обузело неко ноћно лудило, друштво код Валдензера то вече, није се разишло, ни после таквих, друштвених игара.“ Очигледно да је игра сама по себи само повод за рађање „лудила“, односно да лудило произлази из

природе игре и као такво буди и подстиче односе међу људима који дотад нису постојали и који су у супротности са моралним правилима.

Интересантно је да резигнираност и губитак вере у моралну исправност Аустроугарске, земље у коју је заједно са својим народом пребегао, Павле Исакович у својим унутрашњим мислима представља карневалским сликама: „И аустријска војска (...) Била је командована од људи који су били комедијанти, перике, коцкари, лажови, авантуристе, плаћеници. (...) Та престоница, где, увече, и сама царица гледа Хансвурста.“ (стр. 537–538) Две велике царевине између чијих окриља Павле Исакович тражи свој идентитет, изграђене су на варљивим и лажним вредностима и врховно вођство обе царевине представљено је карневалским фигурама. Док је руска царица позната по карневалским забавама и костимирањима, аустријска царица је театарска царица која гледа водвиље, комедију дел арте. У оба случаја испољава се недостојност положаја. Ако су царице недостојне и карневалски фриволне, онда сви они који су испод њих морају бити још недостојнији. У аустријском случају то су коцкари, лажови, авантуристи. Павле посебно истиче перике као морално својство: „Сви ти ратови њини, у којима су учествовали, велики обешечакуци једног перикмахера, дива, горостаса, који све чешља.“ Фризуре, перике, фризерски перикмахери били су тренд рококоа, висока мода. Очигледно да иза модног фризирања Павле Исакович препознаје метафорично фризирање стварности, фризирање истине за којим посежу они који воде државу и војску. То је у супротности са сликом државе и војске коју је имао у детињству. Он памти своје дивљење према војсци која парадирала у официрским шеширима украшеним нојевим перјем. У такву војску он и његови сународници имали су наду. Међутим, и та рана слика има своје тамне стране, антиципира негативни исход: „Повлачила се (војска), као вашар, шарени, крај њихових згаришта, откуда се чуо јаук и лелек, док не уђоше Турци.“ (стр. 538) Војска као вашар, с униформом-костимима и украсима од нојевог перја јесте први доживљај војске у детињству од стране неког ко ће и сам постати војник. Оно што ствара снажну импресију у детету које посматра јесте карневалски штимунг параде и костима, шљаштења. Оно што је поразно јесте сазнање у зрелом добу и након прихватања војничког идентитета као свог, да осим

парадирања, маскирања и свеопштег вашаришта ничег другог ни нема, и да је она прва импресија остала као једина стварна и тачна.

Доживљај војске у Русији мења се, али и тад не у правцу рехабилитације, него напротив, у правцу додатног разочарања и губитка вере у њен смисао. Војна парада у Кијеву је већ сама по себи свечаност и церемонија. Пристигли српски официри који војном команданту, Костјурину, представљају своју вештину и своје знање, на ту општу свечаност повели су и породице. Дефилеи коњичких официра, поучни Костјуринови говори, одређена снисходљивост како војничке свите око Костјурина тако и српских официра који желе да се прикажу што бољим, код Павла Исаковича изазивају само презир. Оно што је општа свечаност за њега је досада: „Павлу Исаковичу, међутим, чинила се, сва та церемонија, сав тај егзерцир тога дана, та парада, досадна, смешна, па и глупава.“ (стр. 901) Када Павле параду и церемонију доживљава као смешну и досадну, то значи да он оспорава њен значај и смисао. Препознавши заправо да та земља и та војска у коју је ступио није ни близу идеала којем је тежио, он посеже за поступком унутрашњег обезвређивања тако што церемонији придаје особине супротне њеној суштини – глупост и смех.

Позоришно-карневалски доживљај параде и њених учесника продужава се и у погледу главних актера: „Костјурин му се чинио педант, као нека дрвена лутка, а његов егзерцир, као игра са играчкама.“ (стр. 901) Поред тога што оваквим поређењем Павле негативно и критички оцењује Костјуринову, па и руску, војну школу и војно устројство које се своди на безлично, марионетско управљање људима, он даје и донекле комички призив читавој ситуацији и главном учеснику. Врховни кијевски војни командант који собом носи велики углед, огромно војно искуство, војничко достојанство, постаје дрвена лутка, а његови војници играчке. На тај начин поступком батетичне тапеинозе приповедач кроз лик Павла Исаковича обезвређује и доводи под сумњу највише вредности које оличава војска неке земље.

Однос ове двојице актера је, међутим, реципрочан. И за Костјурина Павле представља играчку, а оно што он треба да изведе позориште: „Био се решио да сачека, као неки театар, и егзерцир Павла. Костјурин је себи, од Павла, створио играчку, тог дана...“ (стр. 903) Оно што Костјурину код Павла смета јесте

надменост и претенциозност, али оно што Костјурин не може да препозна јесу туга и очајна потреба за испуњењем завета и националних идеала које у Павлу расту и не дају му смирење. То што Костјурин не препознаје и не разуме је оно што ствара непремостиви јаз међу њима двојицом који прераста од подсмешљивих, обезвређујућих међусобних представа у непријатељство.

Када Павле изведе пред Костјурином јуриш коњице, који је у својој снази, лудости, еуфоричности, представљао једини прави спектакл тога дана, Костјурин неминовно препознаје у томе своју прошлост, али ту се све и зауставља. У том јуришу он види себе од некад али не и оног ко тај јуриш спроводи сада: „Гледао је коњицу која је јурила на њега, исколаченим очима. То је била његова младост. То је била његова сабља. То је био његов јуриш, за време последњег турског и прајског рата... Тај сирмијски хусар дочарао му је, још једном, његову прошлост!“ (стр. 906) Након тог момента свечаности све оно што следи одвија се у правцу снижавања постигнутог савршенства. Питања која Костјурин поставља Павлу и одговори које му он даје, представљају типичну менипску дијакризу, где се провоцирањем саговорникових речи долази до истине. Ова дијакриза тече, међутим, као драмски, комички аргумент, чији је завршетак потпуно обрушавање и уништавање односа поштовања који као да је почео да се гради након Павловог тријумфа: „Костјурин није знао да су ти прости људи, официри сервијске милиције, осетљиви јако, и без страха пред силнима и моћнима.“ (стр. 908)

И касније, када Павле већ увелико утоне у своју резигнацију руском државом, руском војском, и војничким позивом, војска ће му се указати као део спектакла, костимиране комедије, а не више као основа за изграђивање сопственог и националног идентитета: „У тој комедији, Исакович је заволео пехоту и уживао у тренутку, кад би, са гренадирима, стао, да се не помакне, да сачека атаку, на нож.“

3.7. Амбивалентна, озбиљно-смешна слика света

Постављен као неко ко жели да мења свет, и ко у том свом науму бива осујећен, Павле Исакович, као носилац радње *Друге књиге Сеоба*, одређен је једном амбивалентном цртом карактера, па је такав и његов идентитет. Павле је

јунак у којем су се сустигле све морално позитивне особине. Он зна шта је ред, шта је закон, шта је задата реч, родољубље, храброст и одважност. Као такав он је покретач: бежи из темишварског затвора, покреће породицу на исељење у Русију ради досезања правде, истине и смисла. Истовремено, он је и меланхолик, живи у прошлости, и има песимистичан приступ животу. Овакве амбивалентне црте његовог карактера отежавају коначно дефинисање његовог идентитета који се колеба између покретачког, животног, дионизијског принципа, и статичног, аполонијског у којем доминира одрицање од живота.

Акција коју започиње Павле Исакович, спада у дијапазон менипске књижевности, где бекство из затвора представља „полазак у свет“ јунака, почетак путовања и улазак у авантуре, које ће га мењати и током којих ће доживљавати метаморфозе идентитета. Менипског карактера је и сам циљ, односно исходиште путовања, јер је оно утопија. „Русија“ у коју путује Павле Исакович је земља правде, истине, храбрости и разумевања. Доласком у ту „Русију“, према Павловом осећању, досегнуће се смисао живота. Утопијска димензија коју она стиче даје одређење и Павлу као јунаку који врши ту утопијску пројекцију, па он постаје менипски јунак који предузима путовање у далеке утопијске крајеве ради досезања или проверавања истине.

С обзиром да је резултат путовања утопија, са заокружењем приповедања почиње да преовлађује онај слој Павловог идентитета који се може назвати меланхоличним или песимистичним: „Промене до којих ипак долази у Павловом психолошком профилу значе, у ствари, само даље погоршавање неких његових ранијих 'психички' негативних особина. Са необичном рафинираношћу Црњански показује како се, као последица дубоких разочарања у Русији, оне црте меланхолика у његовом јунаку (...) постепено развијају у једно специфично 'пропадање' личности“.¹¹⁵ То пропадање личности које констатује Никола Милошевић, резултат је колебања идентитета личности која је у својој основи амбивалентна. Павле Исакович је амбивалентан зато што је он „човек од акције“, неко ко предузима путовање или сеобу, ради бољитка, ради живота, а истовремено је безвољан, меланхоличан и окренут смрти (кроз слику/визију умрле жене која га прати). Амбивалентност је основна особина карневалских

¹¹⁵ Никола Милошевић, *Романи Милоша Црњанског*, Београд, СКЗ, 1970, стр. 235–236.

ликова: „Сви карневалски ликови су двојединствени, они уједињују у себи два супротна пола смене и кризе: рођење и смрт...“¹¹⁶ Такво карневалско инсистирање на амбивалентном смењивању – осећања, расположења, стања и коначно идентитета – доводи до релативизовања свега онога што се смењује. Исто тако, јунак са тако амбивалентним особинама, указује се као карактер и идентитет који се стално развија, који није завршен и коначан и који има имплицитни дијалогски однос са самим собом.

Сагледавање амбивалентности и идентитета и дијалогског односа са самим собом, најбоље се врши кроз снове, који су такође једно од битнијих својстава менипске и карневалске књижевности: „Снови, маштања, безумље, нарушавају епски и трагички интегритет човека и његове судбине: у њему се отварају могућности другог човека и другог живота, он губи своју завршеност и једнозначност, он престаје да се поклапа са самим собом.“¹¹⁷ Сан у *Другој књизи Сеоба* има повлашћено место. Комплетан јунаков унутрашњи, интимни свет манифестује се у сновима. Он ту доживљава љубав са својом женом која више није жива. У тој идеалној љубави има и еротичности али тако да је сведена у границама морала. Љубав коју Павле доживљава на јави у свему је супротна идеалној брачној љубави из снова, па тако онај његов идентитет који постоји у сновима врши дијалог са реалним идентитетом из стварног живота, што је заправо дијалог моралног и неморалног, конвенција и природе.

Дијалогичност и амбивалентност се у карневалској књижевности нарочито огледају кроз постојање ликова-парова изабраних по контрасту. Њихова суштина је да пародирају један другог, и да током тог пародирања један умире у оном другом да би се поново родио и тако поново преиспитао и обновио. Павле и Ђурђе су типичан карневалски пар по супротности. Они се разликују најпре својим физичким изгледом. Павле је висок, мршав, плав, а Ђурђе онизак, дебео, црн. Док је Павле одмерен, хладан, озбиљан и неговорљив, Ђурђе је непосредан, разговорљив, духовит, увек спреман за шалу. Павле је усмерен ка унутра и ка смрти, а Ђурђе ка споља, ка људима и ка животу. Зато су и њихове судбине другачије. Док се Павле повлачи у резигнацију и бескомпромисну верност својим

¹¹⁶ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967, стр. 190.

¹¹⁷ Исто, стр. 179.

идеалима макар и у сећањима, Ђурђе се лако прилагођава, напредује, граби живот какав год да је. Судбину двојице браће, њихов однос и концепт Никола Милошевића поистовећује са односом Дон Кихота и Санча Пансе, најпознатијег контрастног пара карневализоване књижевности: „Међутим, у овом случају, важнија је разлика у судбинама два брата Исаковича. У извесном смислу, то је разлика у удесу Дон Кихота и Санча Пансе. Од самог почетка романа писац супротставља сувоњавог идеалисту и маштара Павла пуначком реалисти и каријеристи Ђурђу. (...) По немилосрдној злој вољи неког божанства Санчо Панса Ђурђе нагло се богати, док Дон Кихот Павле завршава живот уклет и сам.“¹¹⁸

Идентитет Санча Пансе који се може приписати Ђурђу даје овом јунаку изразити хуморни ефекат и везује га за категорију смеха која је основно стилско средство карневализоване књижевности. Ђурђе је једини од четворице браће који увек има позитиван и ведар приступ животу. Такав је и начин његовог комуницирања са људима. Све што говори је духовито и весело. Шала и досетка су најчешће Ђурђево изражајно средство. Тиме стиче статус маске обешењака, која је једна од три Бахтинове маске са карневласког трга које су ушле у књижевност.¹¹⁹ Улога обешењака је да покаже ведрију страну живота, да се смеје и оном што је озбиљно и да прави пародију тог озбиљног. Ђурђе управо то чини. Све оно што за Павла представља тескобу, проблем, муку, Ђурђе изврће на смешно, шаљиво и духовито, па исто тако и самог Павла „омекшава“ правећи шале на његов рачун. Називајући га дугајлијом и апостолом, Ђурђе Павла најпре „пребацује“ на терен смеха, а онда га и детронизује с његових озбиљних, моралних висина, користећи пародију. Пародија је на неки начин срж карневализоване књижевности и менипеје. Сва карневалска свргавања, смене, детронизовања, одвијају се по пародијском принципу: „Пародија је, (...) нераздвојан елемент Менипове сатире и уопште карневализованих жанрова. Чистим књижевним врстама (епопеји, трагедији) пародија је туђа, а у карневализованим жанровима она је, напротив, органски присутна. (...) Пародирање је стварање детронизованог двојника, заправо исти свет окренут наопачке. Зато је пародија амбивалентна.“¹²⁰ Када Ђурђе Павла назива

¹¹⁸ Никола Милошевић, наведено дело, стр. 227.

¹¹⁹ Видети поглавље „Функција луде, лакрдијаша и обешењака“ у Бахтиновој студији *О роману*.

¹²⁰ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, наведено издање, стр. 191.

„апостолом“ он прави алузију на апостола Павла због истоветности имена и указује да су Павлови принципи, моралност, идеали и озбиљност, иманентни митској апостолској представи. Али како су све те Павлове особине у реалном свету неодрживе, неприлагођене и смешне, а и сам Павле често поступа супротно тим принципима, онда прављење паралеле има за циљ да истакне управо супротност једног идентитета који се упоређује с другим и да га на одређени начин детронизује и начини смешним управо због несклада између његове притајене жеље да буде апостол и спољашње, али пре свега унутрашње немогућности да се то постигне. Апостолство и жеља за апостолством значи пре свега тежњу да се буде предводник. Павле предводи своју породицу али он ипак није апостол јер они сопственом вољом и одлуком пристају на то а не због унутрашње, егзистенцијалне потребе да мењају своје упориште: „Сама паралела са апостолом Павлом десакрализује Исаковичево предводништво откривајући да се привид апостолства гради тако што јунак индивидуално и за себе и даље јесте апостол, док за друге то више није. Он бива ослобођен метафизичког залеђа (које задаје пут) и преведен у комичну и иронично-гротескну перспективу, јер покушава да обавеже свет собом и утисне знак у њега.“¹²¹

Комични и хумористички тон одређују наратију *Друге књиге Сеоба* у целини. Приповедач заузима став према главном јунаку и према описаним збивањима, и представља га у смешном виду и у оним ситуацијама које су за самог јунака озбиљне и непријатне. Тај смешни призвук успоставља се уметањем руско-словенских израза у наратију и нарочито у опис моралних особина главног јунака. Тако када приповедач, који о главном јунаку говори као о Павлу или о Исаковичу, у понеким ситуацијама почне да га именује као „почтенородни“ или „честњејши Исакович“ или „јего благородије Павел Исакович“, значи да је по среди пародија, односно карневалско свргавање јер се јунак најчешће тада налази у смешној ситуацији, па истицање његовог угледа и моралне величине и беспрекорности делује непотребно и непримерено, чиме се ствара комички план у којем се спаја узвишено и ниско/смешно и тако прави карневалски амбивалентна целина. Таква је, на пример, ситуација када Павле Исакович долази да се опрости са снахом Кумријом у њеном девојачком дому у који се вратила. Након сцене у

¹²¹ Мило Ломпар, наведено дело, стр. 21.

којој Кумрија излази уплакана из кола у којима је са Павлом имала разговор о свом мужу, па се њеном оцу морало учинити да се нешто десило између њих двоје, приповедач нагло Павла назива честњејшим Исаковичем: „Гроздин се био уплашио да се нешто, између његове кћери и њиховог рођака, морало десити. Отишао је да легне и он, да ништа не чује, и ништа не види. Честњејшем Исаковичу, међутим, није било, ни најмање зло, у башти. (...) Честњејши Исакович се онда реши да заспи и, као и Гроздин, да све, што је видео тог дана, и чуо, кад су се вратили, не чује и не види“ (стр. 607). С обзиром да ова сцена и њен коментар непосредно претходе и антиципирају сцену у којој ће провалити притајена страст између снахе и девера и то на очиглед њеног оца, истицање Исаковичеве части представља хумористично-подсмешљив портрет његове личности, у којој се амбивалентно сустичу моралност, мужевност, заводљивост као неморалност и смотаност, па је то уједно детронизација узвишено-озбиљне личности главног јунака, каквим он самог себе жели да види.

У истом одељку се јунак назива „јего благородије Павел Исакович“ у оквиру коментара о његовом односу са женама јер се у целој тој епизоди с Кумријом он налази у улози миротворца, стуба породице који треба да пружи утеху, да савет и реши ситуацију: „Али је јего благородије Павел Исакович био неспретан само са женама. У војеним стварима био је спретнији и успео је да прође кроз Срем и врати се у Беч, без ареста.“ (стр. 594) Сâмо придавање титуле-атрибута, која имплицира моралну узвишеност, јунаку чија је битна особина неспретност са женама, представља карневалски пародијски спој узвишеног и ниског. Када се томе придружи иронично-пародијска ситуација упоређивања односа са женама са војним пословима добија се извргавање руглу и детронизовање карневалског краља-самозванца. Павле Исакович је краљ-самозванац управо тиме што види и осећа себе као вођу (породице и национа) и као морално и национално узвишеног над осталима. Приповедачев хумористично-иронични приступ његовом лику као и све оно што му се дешава демантује и разграђује слику и позицију коју је он умислио. Свакако, кључна сцена детронисања самозванца јесте сусрет са лажном краљицом, о којем је овде већ било речи, а где се сустичу сви важни карневалски чиниоци: маскирање, смех-изругивање, скандал, детронизовање.

Комично-пародични елементи одређују и епизоду са Трандафилом и његовом женом Фемком. Трандафил и Павле сагледани заједно, могли би исто да буду пар по супротности. За разлику од смртно озбиљног Павла, за Трандафила који је у Будиму збрињавао српске исељенике за Русију каже се да је одавао утисак потпуно срећног човека: „Смејао се преко целог дана и његова кућа била је увек пуна његовог гласног смеха. (...) Господин Георгије се смејао свакоме ко је био тужан или брижан.“ (стр. 318) Последња реченица нема уопштени карактер него имлицира Павла, јер је управо Павле тужан, брижан и заплашен. Трандафил заступа прагматични приступ животу који је у својој основи весео. Он је човек који уме да се снађе, тргује са руском војном мисијом, што му обезбеђује иметак и сигуран положај. За њега је Павлова брига депласирана. Он му нуди другачију опцију живота:

„Зар не види како је пролеће лепо, дан леп; зар не види да има лепих жена на свету? Што се не ожени, па дође у Будим у лепо и весело друштво? Могли би трговати. Брзо би се обогатио. Зашто све прича о Косову? Што спомиње цара Лазу? Чему та јадиковка о оном што је давно прошло? Зар не види да се неки чудан светац направио? А уобразио да је на њему остануло царство.“ (стр. 321)

Трандафилов свет и вредности у потпуној су супротности и мимоилажењу са Павловим. Трандафил заговара једноставност живота, и уживање у обичним стварима. За њега је већ леп пролећни дан извор за срећу. Женидба, трговина, богаћење, улазница су за весело друштво. Весело друштво, смех, радост јесу вредности које заступа Трандафил. То су вредности карневалског света. Павлове вредности су на супротном крају. Он се окреће прошлости, њеној трагици па такво осећање света има и у садашњости. Међутим, поред тога што је у овом озбиљно-смешном пару јунака Павле издвојен као мрачни пол тог пара, он је истовремено и смешан баш зато што га у његовој озбиљности сагледава неко ко има позитиван приступ животу. Оно што је смешно у Павловој озбиљности и окретању ка прошлости јесте преувеличавање сопствене улоге у националној трагедији. Када се констатује да се Павле неким чудним свецем направио и да је уобразио да је на њему остануло царство, онда постаје пародирани и његова појава, и његов доживљај историје, па и сама историјска трагедија.

Представник Трандафиловог света је и његова жена Фемка. Њена животност је још више наглашена, али у њој има и нечег опасног: „Господин Георгије имао је двоје деце, и жену, лепу, као да је ђаволица“ (стр. 318). То што је госпођа Фемка лепа као ђаволица говори о њеном темпераменту и природи и заправо антиципира злу коб која ће се наднети над Трандафиловом брачном срећом. Фемкино напуштање и поновно враћање дому и мужу део је карневалског осећања света и приципа смењивања среће и несреће. Како се, међутим, испоставља да је коначни исход ипак несрећа, односно Фемкин дефинитивни одлазак, онда се баца сенка на претходну Трандафилову срећу и образује накнадна иронија његове веселости, смеха и смејања туђој забринутости и озбиљности. „Тамо пак где се завршава прагматични, трговачки хоризонт људске делатности, чак и моћни, богати Трандафил постаје играчка једног опаког и злог божанства“.¹²² Захваљујући таквом усуду, смешан више није само Павле већ и Трандафил, који је сада детронизован, обезвређен и тужно-смешан.

Амбивалентну поруку доноси и сам крај романа. Све оно што се дешавало главном јунаку и кроз шта је пролазио, и он и његови рођаци-сународници, приповедач заокружује констатацијом да има сеоба и узвиком да смрти нема: „Било је сеоба и биће их вечно, као и порођаја, који ће се наставити. Има сеоба. Смрти нема!“ (1074) Пошто „порођај“ значи рођење и рађање, очигледно је да приповедач изједначава сеобе са рађањем. Како рађање означава живот и сеобе су, према овој аналогији, живот односно потврда живота. Оно што чини амбивалентним ово становиште јесте целокупно претходно приповедање с посебним резимеом у последњем поглављу, и на последњим страницама романа, где се истиче управо супротно, да је биланс таквих сеоба то да су ти људи и ти народи који су одабрали такав пут, врло брзо нестали, изгубили се у тим сеобама и умрли. Сеоба према свему томе би морала да значи крај, смрт одређене нације (неког њеног дела), одређене идеје, одређене енергије. Следствено томе, узвик да смрти нема делује збуњујуће и неодрживо, онда када се чита дословно, то јест када се превиди један дубљи смисао који се открива у природним законима и менама а који је заправо карневалски смисао краја романа, и романа у целини.

¹²² Никола Милошевић, наведено дело, стр. 231.

Непрестана смена живота и смрти, умирања и поновног рађања је суштина карневала: „Карневал је празник свеуништавајућег и свеобнављајућег времена. (...) Карневал слави саму смену, сам процес смењивања...“¹²³ Према карневалском погледу на свет језички и логички амбивалентна тврдња да има сеоба (које воде у смрт) а да смрти нема је исправна и непроблематична управо због принципа смене. Селећи се, многи људи и многи национи су нестајали, али исто тако из тог нестајања нешто друго је настајало, неки нови људи и национи су се рађали. Због тога приповедач може да каже да нема смрти. Клица живота је неуништива. Само неколико редова пред завршне реченице приповедач каже: „Ко би могао да предскаже. Какви ће се народи селити и куда, кроз стотину година, као што се тај национ селио? Ко би могао избројати зрна, која ће, идућег пролећа, ницати на свету, у Европи, Азији, Америци, Африци?“ (стр. 1073) Пролеће, буђење природе, поновно рађање је управо оно што карневал слави и оно што покреће карневал. Становиште *Друге књиге Сеоба* је карневалско становиште. Овај роман приповеда о једном народу који је нестао (умро) али се родио и рађа се у једном другом, светском виду (у Европи, Азији, Африци, Америци...)

¹²³ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, наведено издање, стр. 188.

4.

„Сенилност“ Итала Звева

– Тужна предигра комедије

Итало Зево рођен је 1861. године у Трсту. Своја прва два дела, *Један живот* и *Сенилност* објавио је поткрај 19. века, 1893. и 1898. године. Без обзира на то, ови кратки романи имају врло мало додира са деветнаестовековном књижевном традицијом, већ као и потоњи радови овог писца у потпуности су у духу модерних уметничких и духовних струјања карактеристичних за прву половину 20. века. Школујући се у Немачкој млади Виторе Шмиц, што је право име овога писца чији псеудоним Итало Зево симболише његово двојно, италијанско и немачко порекло (Svevo од Swabian), имао је прилике да се упозна са немачком класичном филозофијом и књижевношћу, што је продубило његову намеру да се бави писањем. Животне околности су га, међутим, осујетиле да се томе посвети активно. Студирање је након очевог банкрота морао да прекине да би се запослио у банци као службеник. Једноличност чиновничког посла и сведеност таквог живота иако нису могли проширити видике и донети полет и машту привремено потиснутом писцу Витореу Шмицу, постали су материјал и инспирација за будућа велика књижевна дела у којима ће он обрадити деликатна душевна стања јунака, сложену психологију, ломове, преиспитивања животног смисла, сва изазвана управо таквим животом, испуњеним бесмисленим, рутинираним радњама.

Такве психолошке нијансе у ликовима, задирање у поље њихових снова, несвесног, одзив су на нове психолошке и филозофске школе, или прецизније на учење Сигмунда Фројда, чији ће се утицај препознавати у делима многих писаца почетком 20. века. Транспоноване савремених психолошких теорија у књижевност представља једну од кључних карактеристика европске прозе прве половине 20. века, па се може говорити о специфичном контексту у оквиру којег ствара читав круг писаца. Овакав књижевни контекст унутар којег психологија јунака (сновни, подсвесно, удвојена личност...) представљају основну мотивацијску линију дела, може се сматрати заједничким за Итала Звева и стваралаштво

Милоша Црњанског из раног периода, то јест управо за роман *Дневник о Чарнојевићу*.

За разлику од Црњанског код кога ће дубоко психолошко преиспитивање и унутрашње раздвајање јунака бити изазвано незадовољством и апатијом као последицом ратних збивања, код Итала Зева душевни ломови јунака настају као последица једноличног и испразног живота модерног европског грађанина. Као што су лична искуства ратног бесмила покренула Црњансков уметнички израз, тако је испразно чиновничко искуство покренуло Итала Зева и наметнуло се као књижевна тема. Преношење властитих искустава и проживљавања у своја књижевна дела и на своје књижевне јунаке, у случају Итала Зева прераста, међутим, у сложено опредељивање између два идентитета (банкар/трговац и уметник), која оба носи у себи, и која мири управо кроз књижевни свет који сам гради: „Писац Зево живео је у угледном индустријалцу Етореу Шмицу непрекидно, струјао је као река под ледом. Живот успешног трговца Шмица стално је био под лупом књижевника Итала Зева, и тако је обојици живљење било подношљиво. Судбине Етореа Шмица и Итала Зева преплитале су се више него што је то случај са именом и псеудонимом.“¹²⁴

Неуспех ових романа, неразумевање и неодобравање и критике и публике, условили су да Зево одустане од писања и посвети се пословној каријери у фирми свога таста, што ће га одвести у Енглеску и подстакнути да почне да учи тај језик. Стицај околности или „књижевни усуд“ хтео је да му учитељ енглеског језика буде, тада још толико неафирмисани, Џејмс Џојс који је у то време живео у Трсту радећи као професор језика у Берлиц школи. Из њиховог сусрета 1907. године настало је велико пријатељство. Џојс је препознао квалитете Зевових дела, новитете у књижевности које је он наговестио и зато се трудио да поново пробуди и подстакне његов таленат и његове потенцијале. Џојсово одушевљење делима Итала Зева је било толико да је делове *Сенилности* знао напамет: „Приликом следећег сусрета Џојс је говорио напамет неке делове *Сенилности*, за које ће читавог живота тврдити да припадају самом врху италијанске књижевности.“¹²⁵ На његово залагање *Сенилност* је преведена на енглески. Уз Џојса, Зево је добио прилику да се детаљније упозна са Фројдовим и Јунговим

¹²⁴ Драган Великић, *О писцима и градовима*, Нови Сад, Академска књига, 2010, стр. 88/89

¹²⁵ Исто, стр. 97.

учењем. То одушевљење га је подстакло да преводи Фројдово *Тумачење снова* на италијански, а правог одушка нашло је у сада нјапознатијем роману *Зенова савест*.

Као и претходни романи и овај није наишао на разумевање. У њему главни јунак пише аутобиографију за свог психоаналитичара како би открио корене своје зависности од пушења. Како ће се испоставити да у тој исповести јунак лаже свог лекара, психоаналитичара, и закључује да након шест месеци сеанси он излази само још гори него што је био, део критичара то оцењује као Зевов негативистички приступ човеку при чему је и сам јунак постављен као антихерој и сасвим обичан човек. Такав став критике указује на њену кратковидост и неспремност да увиди да је модерној књижевности потребан управо такав јунак, обичан човек, несавршен, са много проблема са којима често не уме да се избори.

Око књижевног дела Итала Зева развила се полемика ван граница Италије. На једној страни је била струја око Џојса који је издејствовао да се *Сенилност* и *Зенова савест* објаве на енглеском и француском језику и Еугенио Монтале који је написао есеј о његовом стваралаштву и zaloжио се да се *Један живот* и *Сенилност* поново објаве. На другој страни био је између осталих и Рене Велек, амерички теоретичар књижевности, чија се замерка стваралаштву Итала Зева односила на неразумљивост језика којим он пише. У питању је био тршћански дијалекат или, тачније, локални говор тог поднебља, што је у удређеној мери збиља морало отежавати читање ових књига.

Залагања Монталеа и Џојса допринела су да Итало Зево не одустане од бављења писањем и да читалачка публика и књижевни критичари почну да се интересују за његово стваралаштво. Потом су преводи на стране језике омогућили да почну да настају озбиљнији књижевни радови и анализе Зевовог дела чиме је он постепено увршћен међу значајне европске писце тог доба.

Прво енглеско издање романа *Сенилност* (Senilità), према Џојсовој препоруци преведено је под називом *Када човек остари* (As a Man Grows Older), а још интересантније, друго издање било је преведено као *Емилијев карневал* (Emilio's Carnival), што је била првобитна пишчева замисао за наслов романа. На то указује Виктор Бромберт у предговору Јејловог издања ове књиге: „Ова упорна верност је посебно интересантна пошто је Зево оригинално имао други наслов у

глави: *Il carnevale di Emilio*".¹²⁶ Исту чињеницу истиче и Брајан Молони у својој студији о Зеву: „Роман је оригинално требало да се зове *Il carnevale di Emilio*, што је период јануар-фебруар у години (...)“.¹²⁷ Очигледно је да су се остарелост и карневал указали као појмови кључни за разумевање овог дела или као мотиви око којих се развија радња романа. Оно што, међутим, представља проблем, јесте немогућност да се на први поглед уочи спона ова два елемента, као ни веза са носиоцима радње. Главни јунак је млад човек, на половини тридесетих година. Његове сестра и љубавница још су млађе, а најбољи пријатељ, вајар Бали, тек је неколико година старији. С друге стране, карневал, рекло би се, дешава се у позадини, и више личи на занимљив декор него на тежиште радње. Па ипак, сам наслов опомиње нас да је сенилност, или остарелост, нешто важно за ову причу, баш као што и сам аутор а онда и енглески преводилац вођен његовим првобитним намерама уочава уграђеност карневала у само ткиво овог романа. Виктор Бромберт сматра да наслов 'Емилијев карневал' има смисла не само зато што карневал има централно место у шестом поглављу, када се дешавају маскараде, ескапизам и илузије, већ и због тога што се у том карневалском поглављу дешавају два кључна преокрета у роману – Емилијево откривање Анђолине преваре и бесомучна јурњава карневалским улицама услед замена идентитета, као и испољавање Амалијиних снова о Балију, што представља ослобађање потиснуте сексуалности услед морала ниже средње класе.¹²⁸ Када је реч о коначном Зевовом наслову 'Сенилност', Бромберт сматра да се у овом случају не ради ни о старењу ни о менталном процесу насталом услед старења, већ о посебном сензибилитету: „Радије то сугерише посебан сензибилитет (неки људи се заправо рађају стари); или чак посебну врсту инерције, инерције сањара, модерне верзије хришћанске ацедије (депресије) или иронијске досаде (...) Сенилност, из Зевове перспективе, прати трагичан осећај егзистенције.“¹²⁹

¹²⁶ Victor Brombert, 'Introduction', u: Italo Svevo, *Emilio's Carnival (Senilita)*, Yale University Press, 2001, str. IX, превод с енглеског: Н. А. (This stubborn allegiance is especially interesting as Svevo himself originally had another title in mind: *Il carnevale di Emilio*.)

¹²⁷ Brian Moloney, *Italo Svevo*, Edinburgh University Press, 1974, str. 49. Превод одломка с енглеског Н. А. (The novel was originally to have been called *Il carnevale di Emilio*, an it begins at Carnival-time, that is January-February of one year.)

¹²⁸ Victor Brombert, исто.

¹²⁹ Victor Brombert, исто, стр. X. (Rather it suggests a special sensibility (some people are indeed born old); or better still, a special kind of inertia, the inertia of the dreamer, a modern version of acedia, or ironic ennui (...) *Senilita*, in Svevo's perspective, accompanies the tragic sense of existence.)

Очигледно је да се овде ради о томе да стање инерције и досаде, које је перманентно стање главног јунака, само у једном тренутку бива нарушено, љубавном авантуром, која се заиста дешава у време карневала, али она сама по себи, у ширем смислу, за јунаков живот представља карневал. Осећање, или пре стање, досаде заједничко је и за Зевовог јунака и за Црњансковог (Петра Рајића). Обојица јунака, припадника модерног света, то стање покушаће да превазиђу кроз карневал. Емилио Брентани улази у његов вртлог случајно, док Петар Рајић то чини готово плански, издвајајући и осамостаљујући из самога себе једну по свему судећи карневалску личност, Егона Чарнојевића. И једног и другог искуство карневала промениће у извесној мери.

Емилио Брентани је млад човек који након смрти родитеља издржава себе и своју сестру радећи досадан чиновнички посао у осигуравајућем друштву. Нити његов, нити живот његове сестре имају богатство садржаја, полет, узбуђења, наду, успоне или падове. У њиховој свакодневици све је мирно, сређено и оскудно, и у материјалном и у духовном погледу. Вајар Бали, Емилијев пријатељ, јесте четрдесетогодишњак који познаје живот, или се барем издаје за таквог, и себе сматра незваничним Брентанијевим учитељем и саветодавцем. Међутим, иза спољашњег разметања самозадовољством, и код Балија се такође уочава туга због усамљености и бесмислености живота. У таквом стању ствари, познанство и љубавна веза са Анђолином, девојком слободних схватања и лажног морала, представља бег у сфере правих животних узбуђења, а потом и супституцију за љубав, за сва она интимна очекивања од живота.

Такава очекивања и жеље имају сва четири јунака, али оне су дубоко запретене, неизречене, непризнате. Јунаци као да се стиде да се са њима суоче, да их признају и потруде се да их остваре. Они се одлучују да се крећу у оквиру неких улога које су себи свесно наметнули из породичних, друштвених или неких других обзира. Те улоге које они носе заправо су маске које онемогућују досезање и испољавање истинских слојева њихових личности, што све ствара конфликте око њих и у њима самима. Они тренуци када долази до одушка, до скидања тих душевних и друштвених маски, јесу тренуци карневала. Карневалска маска испод

које се крије права, неспутана личност, аналогна је друштвеној, моралној маски из свакодневног живота, испод које се налази истинито људско биће.

Главни циљ Емилијевог упуштања у љубавну везу са Анђолином јесте забава и авантура. Он чак себи даје неку врсту образложења такве одлуке, настале из потребе да надокнади све оно што никада није осетио и спознао, чега се одрицао услед обавеза према породици. Васпитан у оквирима строгог морала, Емилио има јасну свест о томе да је такав поступак и однос према девојци нечастан и лош. У њему се, међутим, не одиграва права морална дилема, већ он анализирајући своје поступке и одлуке почиње да их морално оправдава, да морал прилагођава њима. Њему не прија да он буде тај ко ће према девојци бити непоштен и ко ће је обешчастити, па зато своју намеру оправдава тиме што ће према њој бити искрен и неће јој уливати лажне наде и обећања, а уколико је девојка и сама нечасна, проблем се сам по себи губи јер је свачији интерес у тој ствари пука забава.

Љубав као забава је концепт за који се Емилио опредељује и да би га пред самим собом учинио оправданим и одрживим он смишља морална оправдања. Он почиње не само да верује у та оправдања него и своју природу да мења према тим, често контрадикторним и слабо утемељеним теоријама. То што јој не нуди брак и заједнички живот, оправдава својим сиромаштвом. Своје наговарање да она на тако нешто пристане образлаже ставом да оно што се иначе назива поштењем није ништа друго него интерес. Поштене жене, према његовом виђењу, пронашле су купца који највише плаћа, па је утолико њихов безинтересни однос много чистији и морално исправнији. Оваква теза преузета из Шопенхауеровог учења, даје јунаку улогу иморалисте, човека који живот види правим очима, који није роб неких предубеђења и лажног морала, и та улога почиње да му се допада јер доноси једну новину у његов свет и живот и чини га другачијим од оног себе који је живео самопрегорно и сведено све те године.

Таква амбивалентност у погледима на свет могла би да опстане и да се угради у његову личност ако би била сведена само на разлику између традиционалног, породичног морала (част, брига о другоме, искреност, пожртвованост) и морала у оквирима спољашњег света, којег оличава жена (егоистичност, одсуство обавезе према другоме, одсуство поштења...). Проблем

настаје када неморални принцип постане неодржив. То се догађа оног момента када веза са Анђолином за Емилија престаје да буде забава и авантура, а постаје љубав. Спознаја љубави је истовремено и спознаја лажи, игара, дуплог живота жене која се воли, па та љубав постаје љубомора, неповерење, ухођење, зависност, мучење, изгарање. Тако се друштвене и психолошке маске које Емилио преузима, великом брзином смењују и сукобљавају између себе, што у њему ствара неку врсту слома и немогућности одређења свог правог идентитета.

Лик Анђолине је модерна верзија фаталних жена лепе књижевности. Она заводи мушкарце, нуди им задовољство и провод и за то добија новац или неки други вид материјалног обезбеђења. За разлику од сличних хероина она сама не подлеже страстима и осећањима, површна је и ослобођена било каквих моралних одговорности, као и мисли о животној неправди или о могућности стицања праве среће и љубави. Анђолина игра сложене игре између више мушкараца, али она је у тој игри готово искрена. За разлику од Брентанија она нема проблем са својим идентитетом. Чарлс Расел истиче њену природност: „Анђолина је такође себична, али она је као дете природе (...) њен егоизам је егоизам невиности.“¹³⁰ Бромберт је назива „невино перверзном“ (inocently perversive).¹³¹ Оно на шта указују обојица аутора и што недвосмислено произлази из њеног лика јесте одсуство унутрашњих ломова личности, удвајања идентитета, што све прати Брентанија и његову сестру, без обзира што она живи неморалним животом и служи се играма скривања, прерушавања, обмањивања. Њена обмањивања су више техничка, а суштинска обмана надвија се око самог Брентанија, јер он гради слику о Анђолини која је лажна и која не одговара њеној реалној улози. Бромберт подсећа на Монталеову констатацију да у роману постоје две Анђолине – једна с којом Брентани води љубав и мрзи је и друга коју идеализује а која је у потпуности плод његове фантазије.¹³² Постојање двоструке личности, односно креирање неке личности као пројекције соспствене подсвести још једна је мотивацијска подударност између Брентанија и Петра Рајића. Као што су Петар Рајић и његова психолошка фантазија, Егон Чарнојевић, у саодносy менипско-карневалске

¹³⁰ Charles C. Russel, *Italo Svevo, The Writer from Trieste – Reflections on his Background and his Work*, Longo Editore, Ravenna, 1978, str. 151. Превод одломка с енглеског: Н. А. (Angiolina is also self-centered, but she is like a child of nature (...) Hers is the egoism of innocent.)

¹³¹ Бромберт, стр. XVI.

¹³² Бромберт, стр. XVII.

амбивалентности, тако је и Анђолина као реалан лик и она њена могућаност која постоји кроз Brentанијеву фантастичну пројекцију такође заснована на типичном карневалско-менипском приципу амбивалентности и оксиморонских спојева. Међутим, амбивалентност између Анђолине и њеног удвојеног лика, насталог у Brentанијевој свести, упориште има у специфичности њеног морала. Она је искрена у својој лажљивости. Како Расел уочава, она није мислилац, моралиста и нема тајне преграде у свом уму.¹³³ Brentани, с друге стране, има нестабилан, незавршени идентитет и у сталном је дијалогу са самим собом. Емилио и Анђолина сагледани заједно, представљају типичан менипски пар јунака спојен по супротности. Анђолина заступа карневалски принцип природе и спонтаности. Она је пуна радости, воли живот, отворено нуди своју сексуалност и очекује да јој истом мером буде узвраћено. Окренута је телесности, једноставном приступу животу. Једини је лик који се смеје у роману. Као што не пати од моралних пропозиција, исто тако она није прорачуната, наступа спонтано. Узимајући све то у обзир, Анђолина се указује као карневалски лик. Brentани је, с друге стране озбиљан, он о свему промишља, оптерећен је моралом и правилима, а није у стању да их се придржава па долази у унутрашњи конфликт. У њему нема страсти и животног полета. Он је у младим годинама ушао на терен старости или сенилности. „Емилио Brentани је започео период живота који Звево одређује као сенилност. То је период суптилних прилагођавања у којем ум и тело постепено почињу да се умирују на меком кревету статуса кво, и једино задовољство остаје у чину сопственог умиревања.“¹³⁴ Емилио и Анђолина се заправо налазе на два пола карневала – она је на његовом почетку када се живот буди, када наступају радост и страсти, а он је на његовом крају, када се све то завршило, када наступа крај и умирање. Невоља Емилијевог лика је што је он досегнуо крај или сенилност, а да није стварно прошао кроз младост, односно кроз карневал. Авантура са Анђолином је покушај карневала у његовом животу. Исти овакав поларитет се може препознати и у односу Петра Рајића и Егона Чарнојевића. Умор, безвољност, умирање који су присутни код младог јунака Петра Рајића

¹³³ She is no thinker, she doesn't examine herself on others, her mind has no hidden corners. – Расел, стр. 155.

¹³⁴ Расел, стр. 146, превод одломка Н. А. (For Emilio Brentani has entered a period of life which Svevo defines as senility. It is a period of subtle adjustments in which the mind and body gradually repose on the soft bed of the status quo, and the only pleasure is in the act of repose itself.)

результат су преране остарелости, која је наступила управо онда када је требало да се доживи пуна зрелост и снага живота. Као компензација за непроживљену младост и веселост, односно за карневал живота, пројектује се и осамостаљује лик Егона Чарнојевића.

Економски аспекти и социјална критика имају доста важно место у овом роману и утичу на развој радње и међусобних односа јунака. На реалистичком плану Анђолинина карневалска амбивалентност се мотивише управо социјалним и економским факторима. Она заиста потиче из нижих слојева друштва. У многочланој породици, поред дементног оца она као једина радно способна, а нешколована, својим ближњима обезбеђује средства за живот, бавећи се суптилном проституцијом. Одређени потрес у том иначе хармоничном свету догодиће се када Емилио завири у њега. Пошто му он не припада, такав свет мора да буде замаскиран. Анђолина заједно са својом породицом пред Емилијем спроводи улогу чедне, сиромашне девојке, која ради као дружбеница у богатој кући, не би ли помогла својим родитељима и сестрама. Када Емилио препозна ту улогу као лажну и ту жену као лажљиву, испоставиће се да породица која је у његовом доживљају до тада била гаранција њеног поштења није ништа друго него полазиште и исходиште једног погрешног животног пута, паразитска скупина која живи на рачун моралног уништења једног од својих чланова. Такав дом у којем је мајка сводиља својој ћерки јесте контрапункт Емилијевом дому где је још увек снажна успомена на часне и брижне родитеље, коју чувају он и сестра, непрестано се бринући и жртвујући једно за друго. Емилијев свет и Анђолинин свет се и по други пут, сада у контексту морала, указују као менипски пар по супротности.

Сукоб интимних потреба и жеља са улогом која се мора носити у свакодневном животу, сагледава се и у лику Емилијеве сестре Амалије. Она је не само смерна и скромна девојка, домаћица Емилијевог дома, већ се у њој може препознати и нека калуђерска мирноћа, одрицање од животних радости, задовољстава и високо развијено осећање дужности и части. Она осуђује Емилијев занос и љубавну везу са девојком која је на сумњивом гласу, али зна да томе нема права одлучно да се супротстави или на било који начин да утиче на то. Како је с друге стране њен живот без садржаја и сведен на вршење кућних обавеза, њој је потпуно нормално да она сама, њене мисли, жеље и хтења не буду

предмет њихових разговора и братовљевог интересовања. Њен једини видокруг су брат и његов пријатељ, а за њих се подразумева да таква хтења и потребе она нема, већ је ту за њих као добар и дискретан слушалац. Проблем настаје када брат открива да Амалија не само да има своје жеље и потребе, него их страшно проживљава у измишљеном свету у својим сновима. Из ноћи у ноћ Емилио слуша делове разговора о љубави и страсти о којима она сања. Актер тих очајних снова је његов пријатељ Бали.

Подељеност личности на свесни и несвесни део манифестован у сновима, Итало Звево је овде приказао илуструјући учења савремене, популарне психоанализе. Виктор Бромберт чак сматра да психопатологија представља срж овог роман: „У широј перспективи, реалан стрес због Амалијине борбе са смрћу износи у оштар фокус тему фаталне психолошке патологије, која лежи у срцу овог романа.”¹³⁵ Порекло овог мотива, међутим, налази се у менипеји: „Снови, маштања, безумље нарушавају епски и трагички интегритет човека и његове судбине: у њему се отварају могућности другог човека и другог живота, он губи своју завршеност и једнозначност, он престаје да се поклапа са самим собом.”¹³⁶ Удвојена личност која настаје као сновиђење, а што је централни мотив *Дневника о Чарнојевићу*, истовремено може бити и линија која прави аналогију између ова два романа, али и линија која их раздваја. Овај мотивацијски слој оба романа смешта у исти европски књижевни контекст тог доба, али код Итала Звева подељеност личности, јунакиње Амалије, своје узроке има и у социолошким чиниоцима, који код Црњанског изостају. Пре свега, то је самонаметнуто осећање безначајности и немања права на срећу због сиромаштва и ружноће. У личности Амалије долази до озбиљног сукоба између одрицања од живота зарад дужности, и очајне потребе за животом и за страстима, што ће резултирати најпре душевним, а потом и физичким крахирањем. Несвесни или, тачније, тајни део Амалијине личности којег Емилио открива из њених снова, није, међутим, битно другачији од њеног свесног дела. Чак и док прижељкује љубав у сновима, Амалија то чини тако да онај други буде задовољан а не она сама. Она нема захтева, иницијативе, и

¹³⁵ Бромберт, стр. XV, превод одломка с енглеског: Н. А. (In a broader perspective, the realistic stress on Amalia's death-struggle brings into sharp focus the theme of a fatal psychological pathology that lies at the heart of this novel.)

¹³⁶ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967, стр. 179.

у тој горућој жељи она не изражава своје потребе, већ покорно туђе жеље прихвата као своје: „Она је опет хтела исто што и онај други; Емилију се учини да је она хтела и више него што се од ње тражи: хтела је да онај други захтева. Био је то прави сан потчињености.“ (стр. 90) Свесни и несвесни део Амалијине личности компатибилни су један другоме, али истовремено и различити један од другог.

Ноћ када је Емилио први пут сазнао за сестрине снове је важна, и у неку руку преломна, јер ће после те ноћи он одлучити да промени свој однос према њој, као и свој однос према Балију. Та важна ноћ је карневалска ноћ, почетак периода карневала. У тој ноћи дешавају се и друге ствари важне за Емилија, али она представља почетак периода брзих збивања, ђудљивих одлука, страсних поступака, великих промена.

Тако су и весници Амалијиног душевног лома означени карневалским симболима и средствима. Једнога дана Емилио затиче своју сестру на улици, чудно обучену, како се креће без јасног циља. Она на себи има стару хаљину која је некада вероватно била лепа, али због старости целој њеној појави даје још тужнији изглед. Видевши брата, она без поговора с њим одлази кући и ту преобуку скида и сакрива. Овај догађај показује потребу једног изгубљеног и усамљеног бића да нешто промени и нешто другачије доживи. Она несвесно посеже за решењима карневала. Преоблачење или маскирање јесте поступак којим се привремено и на спољашњем плану мења идентитет током трајања карневала. Иако је та промена привремена, она је делотворан одушак од друштвених и психолошких стега и једноличности. У Амалијином случају тај одушак не успева да буде испуњен до краја. Њена кроткост и инфериорност спречавају је да буде учесник једног, макар личног карневала. Њени покушаји да се живот промени само су дискретно назначени али без могућности и спремности да буду остварени. Ова епизода о Амалијином губитку разума, иако у психолошком смислу озбиљна и потресна, у својој основи припада менипско-карневалском регистру. Приказивање необичних, ненормалних морално-психичких стања јунака, као што су лудило, раздвајање личности, необични снови и страсти које се граниче са лудилом, спада у основне особине менипске књижевности.¹³⁷ Амалијини снови, у којима је она другачија него на јави,

¹³⁷ Исто, стр. 179.

нарушавају њен идентитет. Док је у свакодневном животу смерна, уздржана, готово бесполна, у сновима Амалија постаје податна, страсна, отворена ка животу. Та два међусобно амбивалентна идентитета, воде ка раздвајању личности која се манифестује тиме што Амалија излази на улицу (излази у свет) преобучена у неког другог, односно у неку другу себе. Само раздвајање личности представља дијалогски однос према самом себи: „Нарушавању интегритета и завршености човекове погодује у менипеји и дијалогски однос према самом себи (однос бременист раздвајањем личности).“¹³⁸ На исти начин, и код раздвојене личности Петра Рајића долази до дијалогског односа са својим психолошким двојником Егоном Чарнојевићем.

Удвајање личности и дијалогски однос са сопственим животом свој пуни вид стичу у сцени Амалијиног умирања. У бунилу од високе температуре у Амалијиној помућеној свести одиграва се низ измишљених епизода из њеног живота у којима она игра улогу невесте на венчању или жене која се обрачунава са својом, такође измишљеном, супарницом. Управо у овим сценама када се спајају потресни и трагични тонови патње и умирања несрећне младе жене са пародично-гротескним пасајима, испољава се бахтиновски озбиљно-смешни принцип живота, односно менипско-карневалска слика света у књижевности. Амалијина очајна љубомора на замишљену супарницу Виторију делује пародично када се упореди са стварном, психолошки несносном љубомором која опседа њеног брата у вези са Анђолином, зато што не само што не постоји супарница Виторија, него не постоји ни Амалијин љубавни однос са Балијем, да би могао да буде узнемираван љубомором. Како је Амалијина љубомора гротескна и пародична сама по себи, она је истовремено и дијалогски подсмех и пародија Емилијеве опсесивне љубоморе и нека врста детронизације његове љубави коју он доживљава као озбиљну.

Пародија и гротеска још су обухватније у сцени након одласка доктора који је поред упале плућа дијагностиковао и алкохолизам као узроке Амалијине грознице и бунила. Звево и овде спаја озбиљно и смешно. Упалу плућа као номиналну болест која може однети живот он ублажава и обезвређује претпостављајући јој алкохолизам. Истицање алкохолизма као вероватног узрока

¹³⁸ исто

Амалијиног стања, узрокује сцену скандала иако без каламбура. Огољавање истине чини скандал, а Емилијеви покушаји оповргавања и Балијева настојања да ситуацију оправда, чине смешним и једног и другог протагонисту, као и саму ситуацију.

Снижавање тужно-трагичне ситуације Амалијине смрти и њено пародично-смеховно уобличење наступа у сцени отварања и испијања вина. Вино које је преписано као једина могућа терапија за ублажавање жеђи и високе температуре, овде постаје средство гротеске, зато што се даје болесници која је у њему утапала своју несрећу. Истовремено, вино стиче и свој дионизијски карактер, па таква постаје и читава сцена, јер док лети пампур од боце коју Бали отвара, и вино се пенушава слива у чаше присутних, Амалија сања и бунца о свом и Балијевом венчању. Тако ублажавање самртних мука несрећне младе болеснице истовремено, а карневалски амбивалентно, постаје и нека врста пародије њеног венчања и њене несреће и прослава и наздрављање њеној смрти.

Сазнање о постојању Амалијиног дуплог живота у сновима и почетак раскринкавања Анђолининог двоструког живота и система лажи, догађају се Емилију истовремено у току прве карневалске вечери. Наоко епизодни, а заправо главни учесник и узрочник оба догађаја јесте Бали. Он је јунак Амалијиних чулних снова, а Анђолинину превару те вечери открива шетајући улицама града без циља. Карневал се у току приповедања помиње три пута и увек у тренуцима који су важни за даљи развој Емилијевог односа са Анђолином или Амалијом, али сваки пут је Бали тај ко на посредан или непосредан начин уводи карневал у Емилијев свет и у радњу романа. Сам Бали, међутим, има изразито негативан став према карневалу. У току овог првог догађаја, пре него што ће срести Анђолину у друштву непознатог мушкарца и неке сумњиве пријатељице, он посматра разигране маскиране учеснике који се промаљају и дефилују око њега изазивајући му бес и потребу да доноси моралну анализу тог феномена. У складу са својим тренутним духовним стањем, осећањем усамљености и досаде, он сагледава карневалске обичаје и њихово, иначе благотворно, психолошко и социолошко дејство, на негативан начин. Он сматра да оно олакшање које карневал доноси обичном сиромашном грађанину, због оскудности живота само прераста у још

већи бол оног тренутка када се карневал заврши. По осећању досаде над модерним светом, које га прожима, Бали је можда и више од других јунака овог романа сродан Петру Рајићу. Субјективност његовог резоновања истиче и сам приповедач дајући објашњење да ће се такво Балијево мишљење променити много касније када и сам буде учествовао у карневалу и његовим раскошима. Приповедач нас овде заправо обавештава о нечему што ће се одвијати ван времена приповедања и без неке везе са њим, али тај податак је у служби расветљавања јунакове улоге и психолошке позиције. „Али у овом тренутку чинило му се да присуствује предигри неке тужне комедије“ (стр. 63)

„Предигра тужне комедије“ није само име за дефиле и забаву анонимних маскара које ће се ускоро вратити своме једноставном животу, већ и опис Емилијеве ситуације и најава онога што ће се догодити убрзо након тога. Међу мноштвом света Балијево уметничко, вајарско око уочава занимљиву појаву – ониску здепасту фигуру мушкарца са чије обе стране се увијају две витке жене. Овај приказ у којем има толико нескладности, неподударња и неке чудне раскалашности, буди у њему слику древних карневала, старогрчких баханалија. Проучавајући их као материјал и инспирацију за будуће уметничко обликовање, Бали у тој жени која се бахантски весели и увија око мушкарца са својом пратиљом, препознаје Анђолину. Даљи ток те вечери која је деловала досадно и суморно, претвара се у узбудљиво ухођење, а потом и обавештавање пријатеља ради откривања истине о лажној чедности и поштењу његове изабранице.

Градски трг, мрачне медитеранске улице, типичан су мизансцен карневала. Тим трговима и улицама велики део вечери и ноћи јуриће Емилио не би ли пресрео Анђолину и разрачунао се са њом. У току те јурњаве у њему се смењује сила осећања, од достојанственог и мирног повлачења и признања пораза, преко љутње и беса услед повређеног самољубља, до потребе да тај бес и издају освети убиством, чија слика рађа ново осећање туге и сажалења. Такав интензитет и градација осећања и готово умерено стање свести у складу су са карневалским осећањем света. Када он у том стању појури за групицом људи коју чине мушкарац и две жене, мислећи да ће пресрести Анђолину са својом вечерашњом пратњом, и када уместо ње угледа суво, изборано лице непознате старице, биће то уобичајена карневалска варка, игра погрешних идентитета.

Могуће је ипак да то није пука обмана већ да та старица антиципира Анђолинину будућност и истовремено симболише стање њене душе која је обрнута слика њеног лепог лица.

Врло је важно што се ове сцене, кључне за трансформацију Емилијеве вере и доживљај Анђолине, одигравају баш на градском тргу и градским, тршћанским улицама, јер имплицирају карневалску слику света у роману која одређује развој главног лика и свега оног што му се дешава. „Основна арена карневалских игара био је трг са улицама које се у њему стичу. (...) Карневалски трг добио је допунску симболичну обојеност која га проширује, продубљује. У карневализованој књижевности трг, као место одвијања радње, постаје двоплански и амбивалентан: кроз реални трг као да се назире карневалски трг слободног фамилијарног контакта и народних крунисања и детронизација. И друга места радње (...) уколико само могу бити места сусрета и контакта разних људи – улице, таверне, цесте, купатила, бродске палубе, и сл. – добијају допунско карневалско-тржно осмишљење.“¹³⁹ Поред ове преломне сцене, у *Сенилности* се радња често догађа на улицама и трговима. Ту се Емилио састаје са Анђолином, сусреће је у шетњи са другим људима, уходи је када сумња у њено варање, сам се шета са Балијем тршћанским улицама у стањима очаја и доношења важних одлука. На улици/тргу догађа се најпре шетња Амалије са братом и Балијем, када она доживљава право испуњење и када први пут види Анђолину, а потом и сцена њеног личног карневала, односно почетка лудила. Улицама јури Емилио у тренуцима незнања када спозна да му је сестра на смрт болесна, тражећи помоћ. Коначно, завршни сусрет или завршни обрачун са Анђолином одиграва се на малом уличном скверу и има све карактеристике карневалског скандала на тргу. Уводна слика је такође у функцији карневализације, јер се у њој издвајају рива и довикивање двојице морнара пред невреме које наступа. Тај карневалски жагор и олујни облаци који се надвијају, антиципирају атмосферу у наставку. У Емилијевој и Анђолининој последњој свађи доминантни су сви елементи карневалског скандала – расправа, вика, вређање, ружне речи/псовке, физички обрачун и коначно гађање каменчићима љубавнице која је изневерила.

¹³⁹ Исто, стр. 193.

Карневализација која је присутна свим побројаним формалним елементима, изнутра удахњује живот и страст протагонистима, доводи их у дијалогски однос једне са другима и саме са собом, што све, опет, доприноси већем драмском набоју саме радње.

Прикривање идентитета и прерушавање, што су такође важна обележја карневала, Анђолина почиње да упражњава у свакодневном животу како би несметано могла да настави да спроводи своје дупле игре. Емилио је, чекајући је до изнемоглости испред њене куће, препознаје испод костима слушкиње која је главу и лице прекрила марамом. Када тако прерушена почне да долази и на састанке са њим, објашњење које му она даје за такав свој нови обичај, прозирно је и недовољно добро осмишљено па му открива да је он само један од оних са којима се она састаје ноћу и да костими служе зато да је они остали не би препознали. Љубомора постаје доминантно стање код Емилија, али управо зато што је изазвано понашањем жене која нема предиспозиције ни да пружи ни да прими љубав и осећања, та љубомора је снажнија и фаталнија. Како, међутим, јунак није у стању да препозна систем обмана и вишеструких игара, неискреност целокупног односа и одсуство афекције и наклоности код ње, он у тој својој љубомори бива смешан, а љубомора изнутра апсурдна и сама собом пародична. Виктор Бромберт сматра да се пародичност Емилијеве љубоморе истиче алузијом на Отелу, када Бали у контексту приповести о својој романси наводи чувени стих из истоимене Шекспирове драме – 'Прво нек призна, па нек умре!' Зато Бромберт истиче: „Пародијска референца ка Отелу у петом поглављу подвлачи Емилијеву нехеројску патњу.“¹⁴⁰

Анђолина је несумњиво лик са више маски, до чијег правог лица Емилио не успева да дође. Оно што изазива додатни пораз није само немогућност да упозна праву Анђолинину душу, већ то што и они тренуци макар и привидно лепо проведеног времена, њене расположености и отворености за њега, нису подстакнути жељом да буде истински благонаклона према њему, већ су смишљени ради приближавања и допадања Балију: „С Балијем, који је није поседовао, скидала је маску, а с њим не!“ (стр 140). То допадање и приближавање било је усредсређено на то да издејствује да је Бали поведе са собом на маскенбал.

¹⁴⁰ Виктор Бромберт, страна VIII, превод одломка с енглеског: Н. А. (The parodic reference to Othello in the fifth chapter underlines Emilio's unheroic suffering.)

Она их поново обојицу заводи и очарава својом чедношћу и наивношћу, истичући како никада није била на маскенбалу. Маскенбал се тако указује као кључни хронотоп за развој и мотивацију јунакињиног лика.

Ради осигураности за будућност Анђолина је верена за средовечног, ружњикавог трговца из Ријеке. Како девојкама које су верене није било допуштено да посећују маскенбале, сазнање да је она то чинила врло активно, постало је главни доказ њеном веренику о тачности свих гласина о њеном непоштењу и разлог да веридбу раскине. Иако је очигледно да су Волпинијеве оптужбе утемељене и да је Анђолина по свој прилици учествовала у карневалима и претходних година и те зиме, Емилио који је једанпут научен да суделује у игри одгонетања њених лажи и веровања у њих, и овога пута пристаје да их прихвати као истину. Учествовање у маскенбалу се овде указује као мерило поштења и друштвене исправности јер забаве под маскама подразумевају испољавање најразличитијих слобода услед сакривања правог идентитета.

Из Балијеве перспективе, као и први пут кад га затичемо у мислима о карневалу и маскенбалу, он у томе не види ништа друго него досаду и нервирање због провођења дугих часова у раскалашности и непристојном весељу: „Стреса се на помисао да све те часове мора провести усред баханалија“ (стр. 140). Овакав Балијев став није искрен и само је средство којим се он служи да би засенио своју околину, односно жену којој жели да се допадне. Таква жена стећи ће утисак да он, пошто је имун на оно што је извор највеће радости и узбуђења у граду, мора бити човек који је много тога искусио и који познаје много већа узбуђења од обичног карневала.

Ту своју наводну незаинтересованост и осећање досаде у вези са карневалом он пласира и пред Амалијом, и то баш онда када је сазнао да она гаји тајна осећања према њему и када је био поново позван као гост у њихову кућу с Емилијевим објашњењем да је то био погрешан закључак. Ако је до тог тренутка Бали и био интересантан Амалији са својим причама о животу које су, иако помало дотеране, биле искрене у том приповедачком и самохвалисавом жару, сада када је те искрености нестало и када је формалним одсуством самохвалисања то хвалисање само још више дошло до изражаја, он губи онај ореол који је имао у њеним очима. Причајући тек узгред како се смртно досађивао у позоришту и како

га још више замара досадни карневал који дуго траје, Бали жели да изазове код слушаоца фасцинацију због тога што су појаве које сваком другом уносе живост и необичност у једноличне животе, њему толико неважне и обичне да се он досађује чак док само прича о њима. „Говорио је затим и о другој досади, о том дугом карневалу који ће још месец дана животарити. Толика свеопшта досада натера га да зевне.“ (стр. 107) Тиме што себе жели да представи као супериорног и интересантног човека с много искустава и знања, Бали се заправо открива као неко коме је очајнички потребна туђа пажња, допадање и љубав, а ко нема довољно смелости да се са тиме најпре суочи а потом и да то отворено и искрено тражи. Када Бали себе приказује у том светлу пред лепотицом и заводницом Анђолином, није тешко схватити који су његови мотиви, али када исто то чини и пред убогом Амалијом, очигледно је да код њега постоји потреба да се и њој допадне. Јер Амалија није лепа и привлачна, али у моралном погледу она је супериорна. Само, Балијева наклоност према њој је дубље скривена него њена према њему која се открива у сновима. Балијева наклоност се препознаје кроз сложена психолошка игра двоструких улога. Испод маске човека који се смртно досађује стоји лице оног ко је фасциниран свим око себе, иза маске засићеног, налази се неко сасвим незасићен, жељан искуства, иза маске незаинтересованог за жену стоји човек врло заинтересован. Наличје Балијеве маске човека пуног искуства који има успеха код жена и који не хаје за сироту, ружну Амалију, видљиво је најпре онда када након заједнички проведеног дана и шетње не жели да је повреди хладноћом. Та игра лица и образине је карневалска игра и она ће трајати током целе радње односно до последњих Амалијиних тренутака у животу, којима ће Бали својом вољом присуствовати.

Сва четири јунака пролазе кроз ту игру вишеструких улога и идентитета. Емилио се приказује као хладан човек спреман на љубавну авантуру која подразумева одсуство било каквих обавеза, а заправо се испољава његово право биће којим владају морал и осећања. Однос лица и наличја у Анђолинином случају је обрнут. Она испрва игра улогу чедне сиромашне девојке која се на разне начине довија у животу за добро своје породице, а заправо се разоткрива као лажљива, срачуната жена. Амалија је расцепљена између свог тужног, унапред зацртаног животног пута и чулних снова о њему. Бали је толико срастао

са улогом искусног, незаинтересованог заводника без осећања коју игра за спољашњи свет да више не може ни сам да допре до усамљеног бића жељног љубави, скривеног у њему.

Откривање свих ових амбивалентности у себи и другима је болно. Догађаји и односи који би могли бити пријатни и забавни, због тих потискивања и претварања преиначавају се у низ људских драма и ломова из којих јунаци излазе или поражени, као Амалија, или измењени и коначно одрасли и брзо остарели, као Емилио и Бали.

Сви ти догађаји и преображаји одвијали су се кратко, током трајања карневала. Иако је карневал у савременом тренутку само забава и разбигра, он је задржао своју архетипску суштину и снагу да мења оне који на овај или онај начин учествују у њему. Основна одлика карневала је његова амбивалентност. Он слави завршетак зиме и почетак пролећа. Тада, када је пролеће прослављено оно је доживело свој врхунац и полако почиње да се гаси и да умире. Зато у карневалу има и радости и туге истовремено. Тим формално амбивалентним, а заправо суштинским спојем, који живот чини могућим, карневал постаје тужна предигра комедије. Оно што доживљавају јунаци овог романа није трагедија, већ управо то – тужна комедија. Уз радости и страсти они откривају себе и оне око себе и у том разоткривању које је и тужно и болно, они одрастају. Тај врхунац одрастања, када је све постало јасно, већ је почетак старости. Тако су јунаци овог романа, не маскирајући се и не дефилирајући у веселој поворци, доживели карневал.

Карневалска слика света у овом роману је постигнута на неколико нивоа. Време карневала у којем се одвија радња омогућује формалну карневализацију и на тај начин одређује значење и тежину свему ономе што се приповеда. Премештање великих делова радње на градске тргове и улице, где се одвијају свађе, јурњаве, ухођења, скандали, указује на озбиљно-смешну позицију ликова и њихових судбина и доводи их у везу са менипском, карневалском традицијом. Њој припадају и померена психичка стања јунака, опсесивност, помрачења свести, халуцинантни снови, бунило, лудило, амбивалентна осећања и поступци. Целокупан овај карневалско-менипски регистар Зево здружује са модерним поступком приповедања и приказивања јунака путем тока свести и интроспекције, допуњујући их и мотивишући савременим психолошким и филозофским учењима

(Фројд, Шопенхауер). На тај начин издваја се нова функција карневалације у савременој књижевности, јер она сада може да одговори и изнутра мотивише сложене психолошке муке и преиспитивања идентитета модерног света и човека. Одговор на питања модерног света о самоопредељењу између идентитета моралног човека који се лишава ниских порива и идентитета љубавника који иде за испуњењем своје страсти мимо морала, крије се у карневалу, у дијалошком концепту људског бића и амбивалентне природе човека и живог света. Амбивалентност Звезовог света предочена је самим насловом. Духовна и телесна слабост, тронулост, старачка немоћ, које су у основи појма сенилност, када су приписане односно препознате код младог човека и младих људи који тек отварају живот, имају значење амбивалентне карневалске веселе смрти.

Сенилност овог романа је истовремено модерна сенилност младих људи који су прерано психолошки скрхани савременим животом, и архетипска, карневалска сенилност младе старости. Управо овим парадоксом који се може пренети на личност главног јунака *Дневника о Чарнојевићу*, и којим се он може објаснити, оба романа препознају се као део истог књижевноисторијског корпуса (менипејско-карневализована књижевност), али утемељењем оваквог парадокса у савременој психологији, ова два романа указују се као део специфичног, модернистичког европског књижевног контекста времена у којем су настала.

5.

„Чаробни брег“ Томаса Мана

– Од малог грађанина до Принца Карневала

Настајући готово у исто време као и Црњансков *Дневник о Чарнојевићу*, *Чаробни брег* (1924) као једно од највећих дела немачке а и светске књижевности не само да представља специфичан дух времена, европску грађанску класу која је дошла до свога краја, већ чини модернички напор да читава једну традицију, и књижевну и културну, разобличи путем образаца који стоје управо у њеној основи, а који су изражени карневалском сликом света. Карневалски принцип цикличности људског живота указује се као погодно полазиште за разрешење сложеног односа грађанина и његове шире заједнице обојици писаца, који су стварали у исто време, који нису могли знати један за другог, али чији је стваралачки контекст био исти.

У уводу студије о стваралаштву Томаса Мана, Драган Стојановић истиче важност познавања књижевне и културолошке традиције за разумевање његових дела. Традиција и култура, сматра он, присутни су у Мановој прози било као пука грађа која је у дело интегрисана, било као асоцијативни и алузивни спектар који се покреће код читаоца на основу садржаја и тока штива које има пред собом. Иако то не значи да је Манов читалац нужно високо образован човек, претпоставља се да ће до пуног значења и естетског уживања лакше доћи онај ко има у виду широку, превасходно књижевну, традицију која му претходи, односно да читалац Манових дела мора бити спреман за игру алузија, скривених значења, подтекста, иронијске стилизације.

Тумачења Мановог стваралаштва највише су и била усмерена на питање књижевне традиције, тачније Гетеовог утицаја и његових великих тема које уграђује и на својеврстан начин наставља у својим делима, потом на теме везане за уметност, положај уметника у грађанском друштву, као и на проблем самог грађанског друштва, његову традицију и будућност, посебно у контексту назнака великих друштвених мена.

Препознавање традиције у случају *Чаробног брега* своди се на његов однос са традицијом образовног романа или прецизније Гетеовог *Вилхелма Мајстера*.

Тај однос је пародијски. Пародија настаје онда када се класични образац образовног романа преузима са одређене дистанце. „...онда писац који себе осећа као изданак грађанства које је на заласку (...) не може да се користи овим концептом без дистанце и релативишућих ограђивања која доносе пародија, иронија и хумор.“¹⁴¹

Пародија као средство извржавања руглу неке књижевне врсте, стила или епохе путем комичне и подругљиве имитације, и која у себи обавезно садржи елементе хумора, а често апсурда и сатире, основни је и обавезни стилски израз карневала и карневализоване књижевности. Са њеним деловањем остварује се поступак дијалогизације, када се сучељавају два погледа на свет. У *Чаробном брегу* пародија није присутна само у вези са жанровским одређењем овог романа, него је могуће уочити је у разним појединачним ликовима и сценама, који бивају лишени озбиљности и достојанства на које претендују и претварају се у сопствену пародију или карикатуру.

Поред традиције образовног романа коју пародира, ово дело се додирује и са карневалском традицијом на више различитих начина и у више различитих облика. У њему се може уочити обиље ситуација у којима употреба карневалских мотива на разне начине доприноси смислу радње дела. Постизање карневалске атмосфере је негде формално, као у поглављу *Валтургина ноћ*, и ефекти тога су далекосежни, а негде је суштинско, препознато у односу приповедача према јунацима (иронијска стилизација), језику и тону којим говори приповедач (хумор и иронија), или јасно препознатљивим карневалским књижевним пореклом датог лика, попут Менера Пеперкорна као пародијског оваплоћења бога Диониса, па чак и Сетембринија и Нафте који имају димензије ликова менипских вашарских филозофа.

Елементи хумора и ироније стога су важна одлика стваралаштва Томаса Мана. Често се наводи да се и сам писац о важности и значењу хумора и ироније у књижевном делу изјашњавао у својим есејистичким радовима и јавним иступањима. Из таквих расправа, као и из самог његовог опуса произлази да задатак хумора није само да стварност или неке појаве прикаже у ведријем, забавнијем тону, већ да ту стварност превлада, да изрази став према њој. „То,

¹⁴¹ Драган Стојановић, *Читање Достојевског и Томаса Мана*, Београд, Нолит, 1983, стр 158.

опет, значи само да стварност, која је у суштини страшна и ружна, опасна и поразна, постаје подношљива тек помоћу хумора, односно маштовитог и насмешеног коментара.¹⁴² Такав хуморни и весели одговор на стварност даје управо карневал, па узимајући у обзир да је хумор основна одлика и принцип карневала, дела у којима он представља доминантну стилску особину, морају на неки начин кореспондирати са карневалском традицијом. Сва дела која улазе у корпус карневализоване књижевности бременита су хуморомом и иронијом – *Дон Кихот*, *Гаргантуа и Пантагруел*, *Симплицисимус...* и одражавају пародичну слику света. Тако су иронија, пародија и хумор конститутивни елемент и *Чаробног брега*, и препознају се у дијлогу јунака, у приповедачевом односу према ономе о чему приповеда као и у самом приповедању. „У најбољем случају може се рећи да хумор нагиње алегоричком приказивању (...) док се иронија, као у *Чаробном брегу*, често изражава кроз дијалог.“¹⁴³ Иронија представља градивни елемент *Чаробног брега*. Говор приповедача о ликовима и евентуалним догађајима је доследно иронијски стилизован. Функција таквог ироничног гласа јесте да укаже на постојање два света, две истине и да прида један пародијско-хумористични дискурс излагању и концепту јунака, односно да их уз помоћ ироније карневалски снизи. Иронија у *Чаробном брегу* има и обухватнији домет и тиче се филозофије времена. Томас Ман заправо дух времена сагледава иронијском оптиком и тиме ставља уметност у повлашћени и супериорни положај у односу на остатак света и времена. Утолико је иронија неодвојива у значењском сагледавању *Чаробног брега*. На то посебно указује Драган Стојановић: „И доиста, превиђати овакав двоструки учинак ироније значи кривотворити смисао романа. Тај смисао се у својој пуноћи и конкретности оглашава у разумевању и тумачењу тек када је у читању пробуђена мановска ироничка латенција текста. (...) сфуматом ироније неозарен и непреображен, дословни смисао није прави смисао *Чаробног брега*. (...) Сведен из неког разлога на дословност свог ’чињеничког садржаја’, *Чаробни брег* се (...) нуди читаоцу само својим ’оскудним остацима’“.¹⁴⁴

¹⁴² Хелмут Копман, „Хумор и иронија код Томаса Мана“, прев. Мирела Тривић, Е. Гримплиновић, В. Жижич, *Реч*, год. 3, бр. 17, 1996, стр. 69.

¹⁴³ Исто, стр. 73.

¹⁴⁴ Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, стр. 11–12.

Поменути стилским одликама – иронијом, пародијом, хумором – потом принципом дијалогичности и амбивалентним приступом стварности, *Чаробни брег* се квалификује као дело које припада менипско-карневалској традицији. Како се истим овим стилским карактеристикама и *Дневник о Чарнојевићу* одређује као карневалско-менипско дело, произлази да оба дела припадају истој жанровској традицији која их приближава и додатно чини сличним и у актуелном књижевноисторијском контексту у којем се јављају: „Жанровске се структуре у том случају разматрају као ћелије-носиоци 'самог карневалског доживљаја свијета' (...) Неизбјежна је посебност узајамног деловања тих носилаца памћења жанра и епохе која их је прихватила.“¹⁴⁵ Али док се модернистички протест и критика постојећег света и стања духа и у *Чаробном брегу* и у *Дневнику о Чарнојевићу* изражавају средствима из карневалског жанровског регистра попут ироније, пародије, хумора или гротеске, у *Сенилности* Итала Зева, иста та (пред)авангардна критика модерног бирократског друштва, ригидности породице, лажног друштвеног морала, сагледавају се нешто другачијим карневалским поетичким елементима, као што је преоблачење или сцене скандала на тргу, као и уобличењем радње карневалским хронотопом (одвијање радње током шест карневалских недеља у Трсту) и одређењем ликова и њихових судбина карневалским, цикличним протицањем времена (што се у великој мери подудара са организацијом приповедања у *Чаробном брегу*). Тако је карневализација присутна у сва три дела која припадају европском модернизму прве половине 20. века, само са различитим елементима из свог комплетног жанровског спектра.

Помињано питање карневалског хронотопа, односно односа простора и времена, представља централну тему *Чаробног брега*. Док се о простору скоро нигде директно не говори и његово проблематизовање је иманентно, о релативности протицања времена и субјективности његовог доживљаја говоре често и јунаци романа и приповедач. Њих интересује да ли се време може мерити, јер и када се то формално уради, то не говори готово ништа о самој његовој природи и суштини. Ханс Касторп у својим разлагањима иде дотле да тврди да не постоји човеково чуло које може да опажа време и да оно свакоме протиче различитом брзином. Он посматра часовник, казаљку која се покреће, како би

¹⁴⁵ *Појмовник руске авангарде*, прир. Александар Флакер, Загреб, Графички завод Хрватске, 1984, стр. 55.

ушао у тајну и законитост временског протицања и када ништа не сазна ставља сат у цеп и пушта „време да тече својим током“. Приповедач романа додатно усложњава овај проблем уводећи тему времена и причања прича. На примеру тога да се о појединим догађајима нечије историје, у овом случају Ханса Касторпа, који су трајали свега дан или неколико дана приповеда на више стотина страница, а потом се периоди од више месеци описују на свега неколико пасуса, он проговара о релативности времена и поставља питање да ли се може о времену причати и да ли време које је елемент неке приче, може постати и њен предмет. Овакво проблематизовање односа времена и причања приче у *Чаробном брегу*, у великој мери се подударе са теоријским разматрањем овог проблема код Пола Рикера: „Треће обележје пре-поимања радње (...) се тиче временских обележја на која приповедно време калемит своје конфигурације. Поимање радње не ограничава се на познавање појмовне мреже радње и њених симболичких посредовања; оно чак иде дотле да у радњи препознаје оне временске структуре које призивају приповедање.“¹⁴⁶ Приповедач *Чаробног брега* даље подвлачи разлику између времена причања приче и времена саме приче. Та два времена могу да се подударају а могу и потпуно да се разликују. Постављајући питање о томе колико је времена прошло између описаних догађаја и немогућности јунака да има сазнање о томе, као и о свом личном времену, својим годинама, приповедач закључује: „Ова појава је могућа зато што ми немамо унутарњег органа за опажање времена, зато што смо потпуно неспособни да сами по себи и без спољног ослоња, ма и са приближном поузданошћу одредимо ток времена“.¹⁴⁷

Лидија Делић сматра да је Манова намера у овом роману била да „приповеда време“ и да пошто и сам закључује да се у дословном смислу то не може спровести, он се усредсређује на спољашње маркере путем којих се опажа и разуме протицање времена. Набрајајући све спољашње елементе за опажање времена које наводи Ман, а у које спадају космичке и природне појаве попут кретања Сунца и звезда, смене годишњих доба и природних циклуса и са њима повезаних празника, она закључује да је време у *Чаробном брегу* и митско:

¹⁴⁶ Пол Рикер, *Време и прича 1*, прев. Славица Милетић, Ана Моралић, Нови Сад, Сремски Карловци, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1993, стр. 82.

¹⁴⁷ Томас Ман, *Чаробни брег*, прев. Милош Ђорђевић, Београд, Просвета, 1956, стр. 657. Сви цитирани делови биће узимани из овог издања.

„Митско је утолико што одређене ситуације у роману несумњиво представљају реплике препознатљивих митских збивања и што се на више места у роману говори о периодичности космичких дешавања.“¹⁴⁸

Ако се има у виду да је појам времена и његовог протицања условљен одређеним цикличним природним појавама оличеним у смени дана и ноћи и годишњих доба и по којем принципу функционише и људски живот, онда оваква релативизовања временског тока у *Чаробном брегу* имају сложенији циљ, чија је сврха проблематизовање и преиспитивање самог људског постојања. Становници чаробног брега су чак лишени могућности утврђивања да ли време протиче брзо или споро због тога што се оно за њих слило, годишња доба су се измешала, и иначе уобичајена цикличност је атрофирала, природне мене су сабијене и спутане. „Колико је пута Ханс Касторп ћаскао с покојним Јоахимом о овој великој збрци која је мешала годишња доба, претурала их, лишавала годину њене рашчлањености и чинила је на тај начин досадно кратком или кратко досадном, тако да о времену није уопште могло бити говора...“ (стр. 658)

Поменути природни токови који одређују човеково битисање, основа су и суштина свих карневалских активности, односно карневал као празник, и касније свечаност, израстао је из светковине природних појава, из обраћања пажње и слављења рађања нове године, буђења природе, отварања новог живота који се пред улазак у зиму гаси да би се поново пробудио. То буђење и гашење природе је пренесена слика човековог живота, цикличне смене смрти и рођења. Питање смене живота и смрти је велика тема *Чаробног брега*, али сам приступ њој и сама поставка те теме је амбивалентна, рекло би се баш као и карневалска слика света. Амбивалентност се очитује у томе што је сам чаробни брег, тј. санаторијум за тешке плућне болеснике, место блиско смрти, место где се често догађа смрт, односно место где појединци долазе да заврше своје живљење, а за главног јунака то место смрти представља почетну животну станицу, место где он сазнаје све о животу, где стиче и теоријска сазнања и где живот проживљава и у погледу емотивности и у погледу спознаје своје и туђе еротичности. Ово већ указује на испреплетаност значењске улоге места и времена и уводи још једну амбивалентну и иронијску компоненту тог сложеног односа: како је поларизованост

¹⁴⁸ Лидија Делић, „И време, и простор и Ман“, у зборнику: *Аспекти времена у књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012, стр. 265.

свакодневног, грађанског света који значи просперитет, напредак, живот у свим својим видовима, и света санаторијума где је живот сведен, једноличан и у припреми за свој свршетак, врло истакнута и јасна, онда се та јасност и очигледност указује као привидна и привремена, тј. амбивалентна, онда када јунак из тог и таквог света смрти, након седам година не одлази у грађански свет да би живот започео и развио, већ, напротив, да би га врло брзо окончао у вихору рата. Овај амбивалентни однос смрти као природног феномена и смрти у оквиру модерног друштва високе грађанске културе огрезле у агонију Првог светског рата, обрађен је и у *Дневнику о Чарнојевићу*, када је нарацији о смрти мајке супротстављена слика умирања младих војника на фронту. Иронијски однос подвојености та два света је очигледан, јер ако се смрт вештачки и насилно намеће тамо где кола живот, међу младим, снажним, здравим људима, обученим у војничку униформу, онда болест, која је иначе увод у смрт и нешто што се не може бирати, није нешто мрачно и ружно него је само део природног процеса, природног поретка ствари. Цикличност људског живота изражена и сагледана у првобитним ритуалима као део цикличности природе, показује се као извитоперена и проблематична у 20. веку. Човеков живот, и његов идентитет не могу се више лако одредити и саобразити природи чији је он изданак.

Зато је питање идентитета питање које у великој мери заокупља Ханса Касторпа, као и самог приповедача, који на примерима ликова који и не чине свет романа али су некада давно били становници санаторијума Бергхоф, указује на сложеност одређења сопственог ја, припадности овом или оном свету, овом или оном месту од чега зависи и улога коју ће неко преузети у сопственом животу. Одређење идентитета, одговор на питање ко сам ја и шта је моја сврха, ради јаснијег сагледавања и спознавања условљено је питањем места у којем се постоји. Ханс Касторп као становник „равнице“ односно града у којем је рођен и одакле му је порекло је пристојан млад човек, солидно образован, обучен у грађанско рухо и у улози је инжињера бродоградње пред којим је животни пут унапред одређен без неке веће могућности његовог сопственог утицаја на квалитет и трасу тог пута. Ханс Касторп као становник планинског санаторијума је најпре болесник а потом неко ко је запитан за свој живот и живот уопште. Установљена болест која се мора залечити и која у једном тренутку престаје да

буде разлог продужавања боравка у томе *месту*, заправо значи једну формалну улогу коју јунак свесно преузима, тј. маску болесника, како би иза ње, као сваки маскирани учесник карневала, могао да проживи и досегне оно што је живот сам, што је његова сврха. Могућност постојања „два“ Касторпа – оног узорног грађанина и сина и оног оболелог становника санаторијума који скреће са унапред трасираног, сигурног животног пута, јесте резултат разлаза између две компоненте идентитета о којима говори Рикер – сопства и карактера, где сопство означава одговор на питање „ко сам ја“, а карактер одговор на питање „шта сам ја“: „Карактер, то је уистину оно 'што' оног 'ко'. (...) Овдје се заиста ради о прекривању оног *ко?* од стране оног *што?*, прекривању које је питање: *ко сам ја* потиснуло у корист питања: *што сам ја?*“¹⁴⁹

Значај места, односно хронотоп чаробног брега, за дивергирање тог ко и шта у Касторповом лику, односно за коначно одређење његовог идентитета је велики. У његовом случају санаторијум је место тражења, преиспитивања, развојног и едукативног процеса, а потом и место истинског проживљавања и проналажења врло важних сегмената сопственог идентитета. За Јоахима Цимсена, међутим, санаторијум није чаробни брег већ нужна етапа у животу, начин да се дође до врло јасно одређеног и спознатог идентитета, идентитета војника. Тај идентитет за који он верује да је његов, показује се као нетачан или немогућ према суду природе. Јоахимова животна улога је управо улога болесника иако је он не воли и не признаје, јер живот завршава као болесник, а не као војник. У том светлу, речи управника Беренса да он може на први поглед да одреди „да ли од некога може да постане добар пацијент, јер је за то потребан таленат, таленат је потребан за све, а овај Мирмидонац (Јоахим) нема ни трунчице талента. За егзерцир можда, али да болује – нимало.“ (стр. 55), делују иронијски, али заправо заправо указују на истинитост и суштину његовог идентитета и самим тим његовог животног исхода.

Постоје и обрнути примери оздравелих болесника који услед много времена проведеног на том месту и годинаcroђености са њим, болест прихватају и преузимају као свој идентитет, а санаторијум за свој завичај. Вративши се породици након оздрављења, један младић је дане проводио с термометром у

¹⁴⁹ Пол Рикер, *Сопство као други*, прев. Спасоје Ћузулан, Београд, Јасен, 2004, стр 129.

устима и спроводећи остале навике из лечилишта: „Свршило се тако што је мати најзад одлучила: ’Врати се горе. Ти ниси ни за шта.’ И он је опет дошао. Вратио се у ’завичај’ – јер ви знате, ко је једном живео овде, тај ово назива ’завичајем’.“

Таква је и поучна прича о болесници која нипошто није хтела да напусти санаторијум и предузела је рискантне радње купања у залеђеном језеру да би јој се болест вратила, с образложењем да је то њен дом. Порука ове приче унутар приче, јесте да је осећање припадности некој средини и неком месту врло варљиво, то јест заводљиво и да везујући се за неко окружење човек лако може да почне да му се прилагођава, да себе мења и модификује према том месту и тако да гради своје упориште и свој идентитет у њему, који се најчешће не поклапа са оним што је природна датост тог човека.

Санаторијум Бергхоф у швајцарским Алпима је сликовити пример таквог сугестивног, магичног места које у себе увлачи и искушава галерију ликова. То је у ствари нека врста подијума или полигона на којем се испољавају различите, противречне нарави, карактери и судбине оних који га посећују. Та магичност се може препознати као стање неспособности за животну активност и борбу, потпуно препуштање болести и уживање у привилегијама које стање болести обезбеђује, као што су нерад, одмарање, одсуство одговорности, ослобођеност од уобичајених животних обавеза и задатака. То се може тумачити као зов танатоса. Отуда код Сетембринија који је хуманистички дух, љубитељ живота, толики отпор према Бергхофу и настојање да младог Касторпа одвуче одатле, између осталог откривајући му књижевну сцену, сцену из Одисеје у којој јунак посећује подземни свет и правећи паралелизам са Касторповом ситуацијом. Такво поређење је врло промишљено, јер се санаторијум Бергхоф може сагледати као сабирни центар пред улазак у свет мртвих, а његов управник који у име позитивне медицинске науке стоји испред њега, као чувар Хада маскиран у лекара. „Бергхофом, најзад, ’господаре’ доктори Беренс и Кроковски, које Ман, посежући за митолошким асоцијацијама, означава судијама у свету мртвих. (...) Они, међутим не владају само светом ’мртвих’, већ и временом. Беренс и Кроковски – као и митски ликови Минос и Радамант – јесу и господари времена: они одређују меру боравка појединца у свету, у датом случају – света Бергхофа, односно

Чаробног брега.¹⁵⁰ Формално гледано, Беренс-Радамант не само да је уважен и добар лекар него је и одличан менаџер санаторијума, посебно онда када пропагандним текстовима заоденутим и замаскираним језиком науке мами нове госте у своје окриље и тако само увећава број регрута за подземни свет. Зато, више него менаџер санаторијума, он је менаџер управо подземног света, бранилац његових интереса. То илуструје једна сцена о болеснику који нипошто није хтео да умре, у којој до пуног израза долази иронијско-комички тон приповедача *Чаробног брега*: „Био је један који је баш на крају направио ужасну сцену и апсолутно није хтео да умре. Тада се Беренс обрецну на њега: Шта се ту, молим вас, правите! рекао је, а пацијент се одмах утиша и мирно издахну.“ (стр. 65)

Зов смрти и присан однос са њом изражен је код свих припадника чаробног брега. Приступајући му, Ханс Касторп је одмах од свог рођака Јоахима сазнао да постоји истакнута подела на „ми овде“ и „ви тамо“ и да је у том „ми“ садржано много тога самољубивог, затворености за друге, интерног разумевања, поретка ствари и начина размишљања удаљених од оног што се сматра уобичајеним. Наоко успутна и непретенциозна информација о још једном санаторијуму који лежи на већој висини од Бергхофа и који своје лешеве зими спушта на боб саоницама, коју Јоахим мирно саопштава тек пристиглом Касторпу и без придавања икакве пажње необичности, бизарности и гротескности те чињенице, треба да буде пример те сродности са смрћу, навикнутости на њу. Али када много времена касније Ханс Касторп исто тако, истим тоном даје такво обавештење свом ујаку који му долази у посету, та реченица и та сцена, указује се као нека врста кода који прави разлику између оних који су границу прешли, који живе у чаробном брегу и оних који долазе споља. „Успостављајући читу инверзију почетних сцена романа и дочаравајући Тинапелов ’равничарски’ доживљај Бергхофа, Ман је ефектно сучелио два света и указао на трансформацију Ханса Касторпа у простору Чаробног брега, а самим тим, и на природу тог простора самог.“¹⁵¹ У тој причици или цртици и начину на који је она испричана Ман такође предочава својеврсну надменост, уображеност оних који су део тог света. Надменост пред животом у име смрти јесте деструктиван и самоиронични чин, али у својој суштини он је оправдан јер представља човека

¹⁵⁰ Лидија Делић, стр. 281.

¹⁵¹ Лидија Делић, стр. 280.

који се уздигао из незнања своје свакодневице и уклопио се у природни циклус смене смрти и живота, где се смрт не указује као нешто туђе већ као део истог процеса, као друго лице живота.

Још једна сцена илуструје тај ноншалантни однос према смрти и болести, односно супериорност према животу из позиције болести. То је сцена Хансовог првог сусрета са болесницом Хермином Клефелд и суочењем са појмом пнеумоторакс и „удружењем пола плућа“. Млада особа је прошла поред њега и продорно, рапаво и оштро звизнула иако су јој уста била чврсто затворена. Касторп је ускоро добио објашњење да је то била нека врста поздрава, веселе шале, од стране болеснице чије је једно плућно крило привремено уз помоћ пнеумоторакса ван функције. Оно је напуњено ваздухом, те она уз посебан таленат може да произведе звиждук из тог плућног крила. Уносећи иронију и хумор у овом делу нарације, Манов приповедач релативизује озбиљност и несрећу целе ситуације, образујући извртнуту, карневалску „тужну шалу“: „Они су образовали групу, јер тако нешто као пнеумоторакс зближава људе. (...) Али понос удружења је Хермина Клефелд, зато што она уме да звижди из пнеумоторакса, то је њен нарочити дар, то никако не може свако.“ (стр. 61)

На Хансово питање откуд њима толика обест и веселост, Јоахим даје одговор да то долази отуд што услед болести и вероватно скоре смрти они имају потпуну слободу, све време које имају им је на располагању за себе саме, а праве озбиљности може бити само „доле“ у животу. Овде се заправо проблематизује појам времена и болести, односно њихов однос. Болест је то повлашћено стање које њеним носиоцима даје различите облике слободе – слободе скитања која је повезана са еротском сфером, као у случају Клавдије Шоша, слободе доживљавања и испуњавања времена као празника, слободе подсмеха и себи и свету око себе. Из тог односа времена и болести, времена и празника, произлази и трећи, однос болести и празника. Болест као несвакидашње стање може се упоредити са празником који такође представља изнимку, изузетак у устаљеном поретку времена и живота. Сваки прелазак из уобичајеног у неубичајено стање пропраћен је одређеном свечаношћу. Али, придавање елемента свечаности болести која је израз губитка достојанства и лепоте (животне), представља својеврсну иронију и гротеску: то се најбоље показује приликом доласка Хансовог

ујака у посету, када га сестрић уводи у санаторијумски живот и тамошња правила и открива му законитости и „чари“ болести: „Најпре их снажно покрене (болести) да услед појачане функције органа такорећи свечано избију на видело. – (...) Зар никад није приметио да при избијању болести има нечег свечаног, неке врсте телесне раздраганости.“ (стр. 516)

У таквом процесу чаробни брег се, за Ханса Касторпа, јавља као поприште борбе танатоса и ероса. Као што се током трајања карневала живи један привремени живот, ослобођен строгости и правила свакодневице, али много интензивнији и искренији, тако и јунак *Чаробног брега* напушта регуларни живот, његове конвенције и обичаје и одлази у планински санаторијум, где се ослобођа свих стега, преузима улогу болесника и иза те маске почиње да одгонета себе и свет и да живи један богатији живот, иако формално сведен. Издељеност дана на сегменте између пет obroка и обавезних шетњи и одмарања, као и строгост поштовања тих правила, омогућавају проницање у његов ток, у ток године, па самим тим и то да се постане део тог природног тока. Живећи тамо, Ханс Касторп постаје део природе али упоредо с тим он се труди и да о њој сазнаје и учи, читајући разне уџбенике из биологије, обилазећи болеснике који су на самрти, што није уобичајено. Врхунац његовог спознавања природе јесте нека врста утапања у њу, приликом свесног уласка у снежну мећаву. Та епизода са снегом Хансу омогућава да уочи моћ природе, да осети танку границу између смрти и живота, свести и халуцинације, варљивости простора и, коначно, потпуне релативности временског протицања. Ова намерно изазвана ситуација Хансу такође помаже да симболички и дословно спозна шта то значи изгубити пут и борити се за опстанак.

На том путу трагања за идентитетом, с једне стране идентитетом себе као припадника људске врсте и дела природе, и с друге стране за својим личним идентитетом, Касторп долази до спознаје себе путем ероса. Љубав према санаторијумској дами и лепотици, болесници Клавдији Шоша, најпре је идеална, потом плотска и карневалска, да би се поново вратила у идеалну, готово трубадурску и на крају се изгубила и постала неважна. У почетку, Ханс Касторп је само посматра издалека, диви јој се, обожава је, ту и тамо скреће пажњу на своју наклоност, али не упознаје је, не проговара са њом, не чини ништа да своју љубав

оствари. Таква љубав јесте идеална, али она нипошто није „идеална драга“. Најпре, Клавдија је госпођа Шоша, удата је и о њеној чедности не може бити речи. Тиме што живи далеко од куће путујући из санаторијума у санаторијум, понекад са различитим пратиоцима, она није чак ни честита супруга. Упркос томе, за Касторпа је она извор фаталне привлачности. Клавдија Шоша, међутим, није до краја фатална љубавница, она је пре пародијска верзија фаталних жена. Најпре, њена лепота је проблематична. Она има неодољиве, крсе, источњачке очи и заводљиви мачји ход, али је заправо обрнута, гротескна верзија идеалне фаталне лепотице: нокти на рукама су јој изгризени, коса неодређене боје између црвене и плаве, мишице не баш нежне, леђа повијена, рамена опуштена напред, седење скљокано и млитаво, држање главе истурено тако да јој стрчи кичмени пршљен, и најважније, оно што се споља не види, али што се зна, она није здрава и једра, отрови су увелико напали њена плућа и организам. То показује да је фатална жена, која као лик у лепој књижевности постоји од Клеопатре до Настасје Филиповне и Еме Бовари, у *Чаробном брегу* постала гротескна, фебрилна, црвоточна и болесна. Јован Попов истиче да је главна особина фаталне жене да еманира истовремено оно „вечно женско“ и демонско, тако да оставља за собом жртве, што код Клавдије Шоша није случај. Она јесте узрок његове „зачараности“ и прикованости за планински санаторијум седам година дуже него што треба, али није узрок никакве трагедије или пропасти, јер јунак надраста ситуацију фаталне заљубљености услед свог образовног процеса који му је примаран, па тако надрастајући фаталну заљубљеност он снижава моћи фаталне жене. Разоружава је и детронизује онда када успе да је превазиђе, што је све импулс модерног времена: „Окруживши Клавдију Шоша велом ироније уместо мистерије, хумором уместо трагике, скепсом уместо патетике, Томас Ман ју је детронизовао. Одузевши јој традиционално демонско обележје, удахнуо јој је овековно људско. Био је то једини начин да лик фаталне жене преживи у времену пародије.“¹⁵²

Свој доживљај жене Ханс Касторп пресликава на давно доживљени осећај љубави, обожавања и дивљења према школском другу Пшибиславу Хипеу који је за њега тада био исто тако далек и неосвојив, а могућност познанства и дружења с

¹⁵² Јован Попов, „Клавдија Шоша – лик фаталне жене у времену пародије“, *Летопис Матице српске*, год. 166, књ. 445, св. 1, јануар 1990, стр. 74

њим једнако привлачна и немогућа. Таква врста пројекције је с једне стране уливање сигурности самом себи. Оно што је ново, изазовно и опасно, поистовећује се са нечим давно знаним, искушеним и блиским. С друге стране тај паралелизам је потврда истинитости осећања, а најважније, он је показатељ постојаности Касторповог несвесног еротског афинитета према једном типу личности. Јер Хипе и Клавдија су двополна варијанта истог еротског потенцијала (за Ханса Касторпа). Обоје долазе са истока, мешавина су две расе, словенске белопуте и азијске косооке, блиски и лако доступни, а ипак удаљени и недокучиви.

Централни догађај *Чаробног брега* је покладна, карневалска ноћ, описана у поглављу које својим називом *Валпургина ноћ*, па и садржајем, кореспондира са тим делом Гетеовог *Фауста*. То је ноћ када ће под окриљем празника, машкара, поклада Ханс Касторп оваплотити своју љубав. То оваплоћење имаће мало везе са реалним током ствари и у највећој мери биће део чаролије или карневалске стране реалности.

Иако изопштен од света грађанске свакодневице, санаторијум Бергхоф поштује празнике и све обичаје на којима цивилизација почива, као што су недеља, Божић или Ускрс. Сам Божић је „једва нарушио уобичајени живот у Бергхофу.“ (стр. 340) У трпезарији је постављена велика јелка са украсима, свећице су гореле и на столовима и у собама болесника који из њих не излазе, сви су били свечаније обучени, а вечерња хаљина госпође Шоша имала је нешто на себи од костима народне ношње. Прослављање Ускрса је још дискретније и неприметније. Пацијенти би на столовима затекли најпре китицу љубичица, па потом ускршње јаје. Пошто то више личи на сећање да се негде слави велики празник, Сетембринијева иронија и алузија је тада примерена: „На копну је данас Ускрс, зар не?“ (стр 428) Празновање и поштовање самог карневала је нешто израженије и доминантније због саме његове природе. То поштовање је, међутим, формално и површно, али због тога није другачије или сведеније у односу на свет ван санаторијума, јер је обичај који се поштује одавно изгубио пригодност и сврсисходност првобитног обреда. Као и у спољашњем свету, и у месту којем припада Бергхоф, по улицама су дефиловале поворке, маскараде, маске Арлекина, Пјероа, летеле су конфете, звечале чегрталке, а у складу са тим, становници

санаторијума били су снабдевени дечјим трубама и папирним капама. За разлику од осталих учесника поклада за које су оне пука забава и раздраганост, Ханс Касторп зна да оне постоје у вези са меном годишњих доба и протицања живота и наслућује њихову краткотрајност и апсурдност јер моменат радовања којим се слави буђење природе је почетак приближавања следећој дугодневици која означава улазак у зиму и доба гашења природе. Сетембринијев презир према карневалу почива на друштвеној разини. Он га види као непотребни каламбур, унижавање човековог духа и достојанства и опасност повлачења рискантних животних потеза услед слободе коју карневал собом пружа онима који у њему учествују. Зато је његова улога, улога резонера који свог незваничног васпитаника Касторпа треба да спасе од опасног припајања маси, заводљивости ноћи, запостављања духа и прекорачења граница грађанске пристојности. Јер евентуално спајање са госпођом Шоша управо то значи. Сетембринијев очигледан анимозитет према госпођи Шоша треба да симболизује опречност два различита животна и културолошка начела чији су они, свако за себе, представници. Сетембрини је „западњак“, рационалиста, поборник рада, напретка, реда. Госпођа Шоша долази из Азије, из далеког Дагестана и израз је источњачке нехајности, немара према времену, реду, просперитету. Ханс Касторп је поприште борбе ова два принципа. Сетембрини се за превласт своје позиције бори активно, Клавдија Шоша ништа не чини, али тим нечињењем она привлачи много више.

Ханс Касторп ипак прекорачује ту границу грађанског реда на коју га подсећа Сетембрини, и водећи карневалску игру ступа у контакт са њом. Под окриљем карневала он је ословљава присним, фамилијарним тоном у другом лицу једнине иако је то прво обраћање. Разговор који они даље воде одвија се у истом тону, али је и разоткривајући. Ханс Касторп се свесно и тенденциозно разоткрива, а Клавдија Шоша показујући да зна детаље о њему, његовој болести, мање одаје да је он такође био предмет њених интересовања, а више разоткрива да је њена веза са лекаром Беренсом, мало необична и сувише присна. То, међутим, остаје у сфери наговештаја и нагађања а за Ханса Касторпа губи важност услед снаге његове тренутне позиције. Њено разоткривање у једном тренутку такође постаје свесно, онда када му замера што је толико дуго чекао на успостављање контакта. То не значи да је она тај контакт прижељкивала или му се у некој замишљеној

чедности надала, већ показује њену отвореност и расположеност за Касторпову очигледну наклоност према њој. И уопште, њена игра завођења се и заснива на том привидно пасивном и ноншалантном прихватању туђе страсти. Касторп такође спроводи игру, али она је више ритуал. У карневалској ноћи он понавља сцену позајмљивања оловке која га је повезала са Пшибиславом Хипеом. Оловка коју му позајмљује Клавдија Шоша, спојиће је с њом тек онда када буде отишао да је врати. Оловка у овој карневалској игри представља карневалску, пародијску верзију јабуке коју Адам добија од Еве.

Пародија и детронизација љубави односе се и на љубавне изјаве и размене љубавних дарова. Ханс Касторп у заносу страсти не говори уобичајене изразе лепоте и дивљења из репертоара књижевних љубавника, већ изговара неку врсту оде телу, његовим органима, хемијским и физиолошким процесима. Када се има у виду да је тело којем се он у магновењу обраћа већ начето, оболело, лишено свога потпуног достојанства, оваква изјава љубави и навала страсти делује не само иронијски и пародијски већ и гротескно. Гротеска је у тој карневалској ноћи присутна најпре у виду друштвене игре цртања свиње затворених очију, јер је резултат таквих покушаја плејада свињоликих жврљотина и чудовишта које приповедач назива накарадним арабескама и орнаментима, а што свакако своје порекло има у оригиналним римским арабескама, гротама, које одражавају наказне фигуре.

Много више гротеске показује се у виду размене љубавних дарова. То нису фотографије с посветом, већ мале, урамљене сличице снимка њихових плућа, које Ханс Касторп назива унутрашњим портретом. Тако његов љубавни трофеј, потврду истинитости те ноћи карневала и љубави представља рентгенски снимак болесних плућа госпође Шоша.

Пред одлазак у своје одаје Клавдија Шоша Касторпа у једном тренутку назива Принцом Карневалом коме предсказује високу температуру те ноћи. Иако је то алузија на скору страст и љубавну ватру која треба да се распламса, ова изјава има још један значењски код. Принц Карневал је маскота поклада и његова судбина је да пред јутро са завршетком славља буде спаљен, што симболично представља празничну илузију, краткотрајност среће, смену реалности и чаролије, од које остаје само прах. Клавдијин одлазак из санаторијума сутрадан ујутру

након „Валпургине ноћи“ представља то отрежњење, завршетак празничне чаролије за Ханса Касторпа.

Међутим, пре него што ће га назвати Принцом Карневалом, Клавдија Шоша се обраћа Хасну Касторпу као „Petit bourgeois”¹⁵³. Говорећи о својој љубави, Ханс Касторп се госпођи Шоша указује као младић с финим „грађанским“ пореклом, пред киме је врло јасан животни пут, али као младић који у свом одрастању упознаје и доживљава романтична и еротска искуства која су нетипична за врло строг и сведен грађански ред, а која без те санаторијумске епизоде у свом животу он по свој прилици не би никада ни доживео. Потврда тога је то што током седам месеци живота под истим, санаторијумским „кровом“, без обзира на препознату страст у себи, млади Касторп се понаша у складу са регулама грађанског друштва, држећи одстојање, и испољавајући само уобичајену друштвену учтивост. Тиме он представља, или осликава, себе као „малог грађанина“. У току „Валпургине ноћи“ Касторп, међутим, укида све те друштвене баријере, и испољава и ослобађа онај део себе који је једино истинит, који постоји независно од грађанских обзира и моралних прописа. Такво испољавање омогућава једино свет карневала, односно писац указује на ванвременску функционалност карневала, на карневал као пут до човековог правога лица и до привременог људског одушка и ослобађања од норми у оквиру којих живи. Отуда постаје смислено што Клавдија на врхунцу те вечери Касторпа назива Принцом Карневалом. У току те покладне, карневалске вечери Ханс Касторп доживљава преображај, од малог грађанина постаје Принц Карневал.

Од тог тренука Касторпова љубав задобија онај свој трећи вид. Он постаје верни, одани ренесансни, трубадурски љубавник који стрпљиво чека своју даму. Ради испуњења моралних регула, он тај свој идентитет прикрива под маском болесника који има пуно покриће за свој продужетак боравка у лечилишту. Болест као маску користи и сама госпођа Шоша. Она јој је покриће за слободу која је њен

¹⁵³ Преводилац овај француски израз преводи као „мали малограђанине“ (стр. 412), што може да изазове приличну забуну и да наведе „на погрешан траг“ у разумевању јер је основно значење израза малограђанин у нашем језику нешто попут провинцијалаца, а како из самог тог разговора, који је игра завођења, произлази, исправније је јунакињино обраћање разумети као „мали грађанине“ или „мали буржују“ или „буржујчићу“. Потврда томе је директни наставак дијалога у којем се каже: „Joli bourgeois à la petite tache humide“, што када би се исправно превело морало би да гласи „лепи грађанине...“, а у преводу Милоша Ђорђевића поново неоправдано гласи: „Лепи малограђанине...“.

идентитет. „...ја изнад свега волим слободу, а поготово слободу да себи бирам место пребивања. Ти уопште не знаш шта то значи: бити опседнут жељом за независношћу.“ (стр. 403) Та слобода коју гарантује болест је, међутим, грађанско покриће, изговор за живот сумњивог моралног концепта. На Касторпово питање да ли јој муж из Дагестана даје ту слободу, она одговара да јој је болест даје.

Повратак Клавдије Шоша на чаробни брег представља скидање маске. Она долази са пратиоцем с којим има заједничке финансије и одаје. Иако то у првом тренутку значи потпуни пад и пораз за верног љубавника Касторпа, личност особе са којом његова карневалска љубавница стиже, представља својеврсни добитак на његовом путу спознавања сопственог животног идентитета.

Спознавши тајне природе и тајне тела, потом еротичности, путености и емотивности, откривши их све на себи и око себе, Ханс Касторп још увек није завршио свој образовни процес, нити је спознао тоталитет свог идентитета. Главни учитељ живота, водич кроз самоформирање на чаробном брегу јесте господин Сетембрини, италијански хуманиста, књижевник, љубитељ живота, напретка, научне мисли, рација, хуманости, прогреса, али неко коме је дужина живљења ускраћена. Иако су знања и мисли које он свом штићенику одашиле у својој бити позитивни и ведри, он је представник строгог морала који често спутава праву животну радост, која је и њему очигледно остала ускраћена. Први утисак који Ханс о њему стиче јесте да неодољиво подсећа на верглаша, вашарског музиканта какве је виђао око Божића на малим градским трговима. Овакву карневалску слику господина Сетембринија употпуњују широке, кариране панталоне које носи, а које су, рекло би се, клоновске. Та клоновска спољашњост одражава и његову природу, где се иза видљиве животне радости и слављења живота крије одређена туга. У случају господина Сетембринија, разлог те туге мора бити немогућност излечења, извесни скори крај живота.

С друге стране, обраћајући пажњу на његове коцкасте панталоне, може се поставити питање да ли су то исте оне панталоне у које је оденут професор Воланд, ђаво *Мајстора и Маргарите*. Поглавље које носи наслов „Сатана даје нечасне предлоге“ (стр. 96) по свој прилици то потврђује. Нечасни предлози су у томе да тек придошли Касторп већ сутрадан ујутру напусти санаторијум. Нечасност се огледа у томе што, одгурујући га одатле, не допуштајући му да

санаторијум за њега постане чаробни брег, он га наводи на кукавички чин, на бежање, на живот лишен искушења и искустава. Сатана који проговара из уста Сетембринија није, међутим, онај библијски сатана, већ кардучијевски: „Чак се и на ђавола позивате”, рече (Сетембрини), ’На сатану лично? А знате ли да му је мој велики учитељ написао химну?’“(стр. 70) Тај Сатана иступа у име рада и прогреса и зато Сетембрини подстиче младог инжињера да се врати својим грађанским дужностима. Из тог разлога он и Ханса и остале јунаке-болеснике оловљава по титулама или занимањима која имају у свом грађанском животу. То, као и писање одредница за енциклопедију која тек треба да се објави за њега је начин да не прекине везу са спољним светом. За разлику од многих становника чаробног брега, као што је госпођа Шоша, Хермина Клефелд, па и сам Касторп, болест за њега није слобода него сужањство. Одбијање да присуствује недељним, празничним концертима у санаторијуму, зато што су му додељени као терапија, а нису извор његовог избора па самим тим и задовољства, за њега је начин да сачува достојанство „...То ми даје илузију независности...“, и, правећи алузију на Јоахимов војнички доживљај онога што је обавеза, додаје: „Зар не поручниче, ви сматрате да ово спада у рок службе? О, ја знам вама је познат трик како да у ропству сачувате свој понос.“ (стр. 132) Из његове хуманистичке позиције болест је ропство, деградација и понижење тела и духа и то је оно чему он настоји да научи младог Касторпа.

Као антипод Сетембринију, појављује се и други Касторпов учитељ, теоретичар друштва, историје и људске мисли. Лео Нафта је човек одличног образовања, изванредан говорник, али заступник назадних друштвених теорија, ригорозни језуита и догматичар. Борећи се за превласт над Касторповим умом и душом они отеловљују сукоб два различита историјска приступа истини о друштву и човеку и евоцирају сцену, позорницу некадашњих беседника. Чином самоубиства у сцени двобоја који је сам иницирао, Лео Нафта потврђује пораз своје струје, неодрживост свог становишта.

Трећи Касторпов „учитељ“ је Менер Пеперкорн, пратилац госпође Шоша, представник епикурејског, хедонистичког начела. Препознајући у њему богатство живота, темперамента, енергије, животне снаге, млади Касторп лако превазилази првобитно осећање љубоморе и супарништва и приклања се његовом друштву,

тачније, укључује га у круг својих педагога. Менер Пеперкорн је та трећа страна, та противтежа која је била недотакнута на Касторповом васпитном путу, односно путу трагања за идентитетом. „Личност од формата“ је израз којим Ханс Касторп одређује Пеперкорна. Такво одређење је помало проблематично, зато што и површним упознавањем господина Пеперкорна постаје очигледно да је у његовом случају личност у сенци формата, чак да је у зависном положају у односу на његов формат. Управо дивовска, гломазна фигура Питера Пеперкорна је то чиме он плени и окупља око себе. Шарено, коцкасто одело, велике болно расцепљене усне, с наусницом без бркова, наборано чело приликом осмеха, праве од Пеперкорна једну клоновску, карневалску фигуру. Када, међутим, прве своје вечери у Бергхофу, без икаквог календарског покрића и мимо свих санаторијумских обичаја и правила, он спонтано прави забаву, гозбу, уз музику, картање, певање, обиље вина и хране, која траје до дубоко у ноћ и преображава се у општу омамљеност, лудило и неку врсту трансa, његова грандиозност постаје боголика, дионизијска, а само то вече бахантско славље. „...и сцене гозби које он све време приређује и са којих по правилу одлази пијан подсећају у великој мери на ритуално прекомерје и расипање.“¹⁵⁴

С друге стране, његове вербалне могућности су скромне, он није у стању да реченицу заврши до краја, говори испрекидано, елиптично, користећи се полуфразама које му служе као шифра и на основу којих саговорници препознају шта је до краја требало да буде изречено. На отворено Сетембринијево негодовање због такве Касторпове неразложне привржености и одушевљености човеком старим, неартикулисаним и празним, Касторп одговара да ће се свако пре приклонити његовом неразговорном муцању него на пример Нафтином разложном, беспрекорном предавању, које је, међутим, лишено животног узбуђења и енергије. Из Касторпа очигледно спонтано проговара одушевљење због препознатог хедонистичког принципа у Пеперкорну, који му је дотад био стран и чије је место било упражњено. Баш због тога што је тај сегмент живота недостајао Хансу Касторпу и што га нико од учитеља није на то упућивао, он упада у замку некритичног одушевљења, придавања вредности без покрића. На то указује Сетембрини: „Стварајући од личности тајну, ви се излажете опасности да

¹⁵⁴ Лидија Делић, стр. 300.

паднете у идолотарију. Ви обожавате једну маску. Ви видите мистику онде где је реч о мистификацији...” (стр. 710)

Проблем маске, проблем како се долази до правог човека и која образина је најближа истини је нешто с чиме се Ханс Касторп на примеру Пеперкорна суочава. Противречност коју својом личношћу он емитује огледа се у томе што кад лежи у кревету, он Хансу истовремено представља остарелог радника и краљевску бисту; онда када покушава у току Нафтиних и Сетембринијевих расправа да негодује или одобрава личи истовремено на глупог старог човека и на паганског жреца. Ту амбивалентност Касторп не уме да објасни другачије него мистеријом: „Али куд би се део полет, камо оне муње и она електрична струјања, чим се погледа на Менера – шта се то неминовно услед неке тајне привлачности дешавало? Кратко речено њих је нестајало, а то је, по Хансовим речима, ни више ни мање него мистерија!“ Менер Пеперкорн је лик карневалског порекла и та двојакост утиска није плод мистерије него карневалске амбивалентности.

Као што је и уводна сцена епизоде с Пеперкорном на чаробном брегу била карневалско-дионизијска пијанка, тако је и последњи догађај пред његов одлазак са „позорнице“ романа, излет до великог водопада, добио обредни карактер. Најпре је шума у његовој непосредној близини деловала зачарано и болесно: „Шума је била рђавог здравља, она је боловала од ових бујних лишајева који су претили да је угуше. То је било опште мишљење...” (стр. 755.) Приписивање болести као сопственог стања на објекте око себе, то јест на природу, представља уобичајен психолошки механизам пројекције, а у погледу радње која треба да се догоди то ствара гротескну позорницу. Сам водопад, његова снага и лепота, због притајене негативне енергије, међуridoшним друштвом ствара својим хуком и силом осећај страха, језе и лудила. „Сваком се од њих чинило да иза себе, над собом и са свих страна чује претеће и опомињуће повике, трубе и грубе људске гласове.“ (стр. 756) У овој сцени субјективни осећај претвара величанствену природну позорницу у гротескни, карневалски трг. Такав приказ употпуњује Пеперкорнова такође гротескна фигура. Покушавајући да изрази своје одушевљење, а без икакве могућности вербалне артикулације, својим махањем и помахниталим покретима он присутне неодољиво подсећа на извођача обредног

плеса: „...и они су имали илузију да гледају жреца који задиже хаљину и игра, гледали су пред собом свету неморалност паганског свештеника.“ (стр. 758)

Потврда неодрживости теорије по којој се Пеперкорн има разумети као васпитна личност, личност од формата, јесте његов крај, који је као и у случају Нафте одређен самоубиством. Иако га Ханс доживљава као човека који је сушта животна снага, који је уживалац у животу и његова еманација, убризгавајући себи отров уз помоћ справице унапред направљене, која имитира змијски ујед, Пеперкорн показује своју капитулацију пред животом. У више наврата он себе назива свадбеним органом Бога. Пеперкорн је оличење страсти и физичке жеље према жени и у томе и отуда потиче сва животна енергија којом он плени и очарава Ханса Касторпа, а и госпођу Шоша. Оног момента када осети да сексуалне потентности више нема, то представља за њега пораз. Животна улога која је њему дата, за коју је он створен, је завршена, зато даље живљење нема више смисла. Губитак улоге свадбеног органа Бога, није међутим, наступио само због животног доба у којем се налази, већ превасходно услед животног и самим тим телесног пораза који се десио много раније: хронична тропска грозница која ствара проблеме са јетром и желуцем, и због које он посећује разна лечилишта па и санаторијум Бергхоф је само још једна маска. Маска за алкохолизам, који је први и прави израз страха од живота и пораза пред њим. Менер Пеперкорн је, дакле, имао потенцијал да буде „свадбени орган бога“, отелотворење хедонистичког принципа, људска еманација Диониса, али сопствене слабости су га спречиле да у томе истраје до краја, и зато се та двојакост коју учавамо у његовом лику препознаје као амбивалентни идентитет, који, опет, своје порекло има у карневалу. Унутар Пеперкорнове личности одвија се дијалогски однос између њених амбивалентних слојева.

Постоје још двојица епизодних или тачније пратећих ликова чија је улога у потпомагању комплетнијег испољавања и испитивања идентитета главног јунака. Фердинанд Везал је инфериорно биће на чију ништавност указује већ и његов физички изглед: „Манхајмљанин са ретком косом и кварним зубима“ (стр. 513), а потом понизна завидност према Хансу Касторпу због привилегије интимног познанства са госпођом Шоша, чини од њега бескичмењачку појаву, особу саткану од крајњег улизиштва и истовремене пакости. Таква фигура јавља се као

сушти опозит узвишеном, рационалном, мислећем Хансу Касторпу, али и као нека врста опомене онда када Касторп почиње да велича и идеализује појаву свога супарника Пеперкорна. Фердинанд Везал је заправо обрнути а могући идентитет, попут карневалских ликова луда, нишчих духом, који, истовремено се додворавајући, и кревелећи се и исмевајући се ликовима достојанственика, приказу танку линију раздвајања, односно могућност садржаја испод блиставе маске. Други пратилац, Ферге је узоран, добродушан и праведан карактер, с интелектуалном заинтересованошћу, али slabим потенцијалом. Он се показује као Касторпова бледа сенка, чија бледоликост настаје добрим делом од његове сањалачке природе, која је додуше присутна и код Касторпа, али код Фергеа је она модернистичка и судећи по ритму и садржају снова, суматраистичка, чарнојевићска: „...добродушни паћеник, који је испод жбуња својих риђих бркова причао о производњи гумених ципела и о далеким пределима, о поларном кругу и вечитој зими на крајњем северу...“ (стр. 513). Обојица представљају могуће али потиснуте или превазиђене Касторпове идентитете. Између Касторпове личности и њихових личности води се својеврсни дијалог, као дијалог различитих концепата, различитих гласова у свету романа.

Антони Хилбут уочава дијалошки концепт и у односима Касторпа и Клавдије Шоша, Шоша и Пеперкорна, Пеперкорна и Касторпа: „Ово води ка несвакидашњој серији дијалога.“¹⁵⁵ Присуство више различитих гласова унутар дела између којих се формира својеврсни дијалог, чини *Чаробни брег* полифонијским романом. Најексплицитнији дијалог сагледава се у односу Нафте и Сетембринија. Њихово однос, тачније њихово постојање у роману дијалогично је дословно. Сваки пут када се појављују, они су у друштву главног јунака Касторпа и воде дијалог у којем Касторп не учествује, а који се због њега води. Сетембринијев и Нафтин дијалог нема за циљ зближавање, већ напротив, потпуно разилажење. Он указује на два опречна филозофска становишта и става према животу. Вредности које заступа Сетембрини су живот, здравље, рад, врлина, морал и добро. Нафтине вредности су болест, терор, гвоздена дисциплина, приморавање, послушност. По Нафти, истина је оно што је човеку корисно, а основни покретач човечанства је болест јер из ње извире дух, па потом отменост и

¹⁵⁵ Anthony Heilbut, *Thomas Mann – Eros and Literature*, MacMillan, 1996, str. 413. („This leads to an extraordinary series of dialogues“ – прев. Н. А.)

велике идеје. Сетембрини истину и дух проналази у здрављу и животу, науци, разуму. Увођење ове двојице ликова опонената поред тога што је у функцији представљања филозофске линије романа, истовремено има за циљ да укаже на дијалогичну природу истине. Сукоб два различита гласа на путу преиспитивања истине о животу води формирању новог самосвесног јунака: „Ах, принципи и гледишта стално су се сукобљавали, унутрашњих противречности било је на претек, и нашем јунаку је било ванредно тешко да се у својој цивилној одговорности определи између супротних мишљења“ (стр. 562). Установљена самосвест поред тога што доводи до спознаје нужности о преиспитивању света и себе у том свету, доводи и до критичког односа према свету и према ауторитетима у том свету. Тако Касторп престаје да буде само неко ко се диви знању својих учитеља, већ постаје критичан и подсмешљив према њиховом дијалогу: „Па ипак је Нафта био скоро развратан од претераног слободоумља, а онај други, ако хоћете, будала врлине.“ (стр. 562) Могућност критичког подсмеха дијалогу и онима који га воде, сам дијалог снижава а од његових учесника прави пародијске фигуре. Нафта и Сетембрини се тако указују као јунаци који припадају традицији ликова непотребне, гротескне учености попут Бувара и Пекишеа, о чему говори Игор Перишић у студији о смеху: „А каква је генеза гротескне учености? Можда баш оваква као што је описана начитаност, полуученост или промашена ученост Чичиковљевог лакеја Петрушке, при чему у том портрету има нечег од оног како ће Флобер касније представити своје гротескне читаче и преписиваче Бувара и Пекишеа.“¹⁵⁶ Нафта и Сетембрини у својим јаловим квазиученим филозофским расправама евоцирају ликове античких уличних филозофа који су у пародичном облику настављали да постоје на средњовековним и ренесансним карневалима.

Њихова пародичност се појачава када се уведе и трећи глас, односно када се дијалогички аргумент између Нафте и Сетембринија премешта на дијалогички аргумент, сада између Пеперкорна с једне стране и Нафте и Сетембринија с друге стране. Дијалогичност овде није вербална. Пеперкорн није у стању не само да води дијалог, већ да било шта сувисло говори, али животним принципом који заступа а који је сведен на телесност, плодност, уживање, врши дијалог са животним ставом друге двојице ликова педагога који су обојица у одрицању од страсти и живота.

¹⁵⁶ Игор Перишић, *Утопија смеха*, Београд, Службени гласник, 2013, стр. 212.

Док Нафта и Сетембрини о животу причају, Пеперкорн га живи, и утолико је њихов невербални дијалог заправо дијалог дионизијског и аполонијског начела.

Опозиција аполонијског и дионизијског се препознаје и у посредном односу Сетембринија и Клавдије Шоша, који је у својој суштини дијалогичан. Сетембринијевој усмерености на дух, морал, разум, одговорност супротстављена је Клавдијина усмереност на тело, слободу, нехајност. Иако никада не долази до непосредног контакта ова два лика, они су у сталном дијалогу преко Касторпа за чију се душу „боре“, Сетембрини вербалним чињењем, Шоша законом женског принципа, и представљају два гласа у роману.

Коначно, роман у целини је бремени дијалогом. Дијалог се одвија између света чаробног брега и света „равнице“. Оба света су изнутра амбивалентна па је и њихов дијалог такав. Док чаробни брег стоји на оном другом полу живота који се зове смрт и заступа је и афирмише као нераскидиви елемент јединственог животног процеса, спољашњи свет живот сагледава једнозначно и смрт одбацује као нешто друго и нешто туђе. Истовремено у том дијалогу живот искрсава управо на чаробном брегу, јер га главни јунак спознаје и доживљава у свим његовим видовима, а закон спољашњег света постаје смрт, онда када се рат укаже као једина истина и извесност.

Поред полифоније која *Чаробни брег* сврстава у ред романа из менипско-карневалске традиције, и мотив преображаја или метаморфозе који спада у исти регистар има важно место у роману. У менипској књижевности Бахтин истиче грчки авантуристички роман с темом из свакодневног живота у којем метаморфоза има пресудну важност јер формира читав један хронотоп и показује психолошку мену јунака као и моралну поуку. Метаморфоза је у тим романима дословна, тако да је у њима по среди фантастични мотивацијски комплекс, попут *Златног магарца* или *Сатирикона*. У *Чаробном брегу* не долази до буквалне метаморфозе услед које би јунак мењао своје физичко обличје, али он доживљава духовну метаморфозу. Исто као и у грчком авантуристичком роману, јунак пролази кроз три фазе. Прва, када ступа на чаробни брег, означава отварање неискусног јунака ка свету и ка авантури. Друга и најважнија фаза је седмогодишњи Касторпов боравак у санаторијуму, што одговара фази метаморфозе грчког авантуристичког романа када јунак у промењеном обличју

стиче искуство и знање кроз авантуру. Иако у *Чаробном брегу* нема ни говора о задирању у фантастику, ипак се чак и ту може говорити о метаморфози у вези са Касторповом болешћу. Маска болесника Касторпу омогућава продужени боравак у санаторијуму у којем доживљава авантуру и стиче искуство, односно продужени боравак у овој фази романа. Трећа фаза је одлазак из санаторијума и повратак у реалан свет, тј. у рат, што одговара повратку у првобитно обличје у грчком авантуристичком роману који је наставак са првом фазом с тим што јунак излази потпуно промењен након искуства метаморфозе. Касторпов повратак у реалан свет из чаробног брега је такође у знаку велике промене. Промењена су његова очекивања од живота, његов доживљај живота, себе самог. Како је током „метаморфозе“ на чаробном брегу јунак стекао искуство тела, природе, љубави, страсти, смрти, све остало што чини живот мање је и мање важно од оног што представља његов искуствени дијапазон. Јован Попов Касторпову промењеност, преображај кроз искуство, уочава у његовој последњој фази боравка у санаторијуму, када се госпођа Шоша по други пут враћа: „Враџбина ће постићи своје дејство, али ће ’лепи малограђанин’ у међувремену одрасти, па ће Клавдија по свом четвртом доласку у Давос затећи особу која ће, и поред још сасвим младих година и перманентне заљубљености сада бити спремна да се равноправно носи са својим ’генијем’ чији ће арсенал за љубавну борбу, осим искренности и непосредности, поседовати још два кључна оружја: иронију и искуство.“¹⁵⁷ Касторпова метаморфоза води кроз искуство до ироније. Иронија је традиционално средство карневализоване књижевности, јер омогућава да се буде супротно од оног што се рекло, а да то што се рекло изазове ефекат смеха или поруге. То својство ироније да прави спону између два различита или супротстављена значења указује на њену дијалошку природу: „И то је, по Хегеловом мишљењу, повезано са иронијом, тако да она није само дух метода него је њоме задахнута управо слобода мислеће личности: она је слободан простор дијалошког мишљења.“¹⁵⁸ Онда када стекне искуство ироније Касторп добија могућност да критички сагледава свет и његове феномене и да се дијалошки односи према њему.

¹⁵⁷ Јован Попов, наведено дело, стр. 70.

¹⁵⁸ Драган Стојановић, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003, стр. 30.

Касторпов васпитни процес, односно метаморфоза, заокружује се кроз његов доживљај музике и процес спознаје и саживљавања с њом. Спознаја музике је спознаја уметности и њене амбивалентне природе у којој се истовремено изражавају и живот и смрт. Поред „Аиде“ и „Кармен“, два оперска дела која и музиком и либретом дају смисао и одговор на ситуације и доживљаје које је Касторп искусио у току свог образовног процеса на чаробном брегу, постоје и две композиције које само тонском снагом одговарају и осмишљавају свеколику Касторпову запитаност која надилази конкретне доживљаје и искуства и тиче се односа живота и смрти. Најпре кроз Дебисијевог „Фауна“, што је чисто тонска симфонија, Касторп сања сан у којем доживљава живот као пасторалу, а себе као сатира:

„Симфонијска пратња би се понекипут повукла у позадину и занемела али је Ханс са јарчевим ногама и даље дувао, и својом наивном монотоним свирком опет измамљивао ону изванредну звучну мађију природе (...) ...Млади фаун је био врло срећан на својој сунцем обасјаној ливади. (...) ...Овде је владао сам заборав, блажено затишје, невино стање безвремености. То је била раскалашност уз најчистију савест, идеална апотеоза потпуне негације западњачког императива делатности (...)“ (стр. 791)

Пасторално-сатирски доживљај живота означава спознају истовремене лепоте, страсти и идиле. Пошто су то вредности које за Касторпа означавају животност, потврду живота, он их проналази у пасторали-идили која је не-делање. Како је не-делање као опонент закону рада и просперитета препознато на чаробном брегу, то се онда сам чаробни брег указује у Касторповој свести као живот-идила из музичког комада. С друге стране, чаробни брег је и афирмација смрти, па потврду за то амбивалентно карневалско јединство живота и смрти Касторп такође проналази у уметности, у Шубертовом музичком комаду Липа:

„У чему су се састојале код Ханса Касторпа те сумње савести и владавине у оно што се односило на ту легитимност његове љубави према овом заносном Lied-у у његовом свету? Какав је био тај свет који је стајао иза тога Lied-а и који је, према слугњама његове савести, био свет забрањене љубави? То је била смрт. Али то је било очигледно лудило! Један тако диван Lied! (...) ...највеће благо,

прототип онога што је најприснијеу човеку, сушта љупкост! (...) По својој сопственој примитивној природи могла је то и не бити симпатија према смрти, већ напротив нешто простонародно, препуно живота, али симпатија коју је дух осећао према њој, била је симпатија према смрти (...)“ (стр. 798)

Липа из народне песме коју је Шуберт уметнички обрадио, очигледно за Ханса Касторпа метафорички оличава сопствени доживљај љубави који је уједно доживљај радости и живота. Онда када љубав не може да се живи јер је забрањена, она постаје не-љубав. Немогућност и негација љубави је и негација живота, а негација живота је смрт. Касторпово суочење са истоветношћу живота и смрти онда када љубав, која је лепота и живот, постане смрт оног момента када је забрањена, говори о коначном завршетку образовног процеса, када долази до разумевања тог природног амбивалентног јединства. Липу као симбол и спону живота и смрти издваја и Џон Харгрејвс: „’Липа’ се појављује на самом крају романа. Он (Касторп) је пева док трчи по рововима и блату фронта. Он је сањао слатке снове у ’хладу’ Бергхофа све те године. Липово дрво испод којег је лежао је Бергхоф – то је рај у којем је био и сад га је напустио. Придружио се борби (...) и приповедач му не даје велике шансе да преживи.“¹⁵⁹

Фронт Првог светског рата, као „жариште“ смрти, који се у роману јавља само као његова позадина или нека врста епилога, заправо је скривени покретач и поента приповедања јер осликава и крајње „банално“ раскринкава, то јест батетички снижава, сву претходну филозофско-онтолошку представу и расправу о смрти као појму и идеји. У том погледу *Чаробни брег* улази у контекст европске књижевности између два рата, а у којем се такође сагледава и *Дневник о Чарнојевићу*. Специфично стање „симпатије према смрти“ које приповедач *Чаробног брега* приписује Хансу Касторпу (стр. 798), симптоматично је и за Петра Рајића, тачније за целокупну приповедачку перспективу *Дневника*: „Једног по једног дизали су нас и уносили. А ујутру нас, жуте и полумртве, уведоше у купатило; на друга врата изађосмо пуни смеха“. И у једном и у другом роману та пријемчивост ка смрти и навикнутост на њу недвосмислено су повезане са хронотопом рата – у *Дневнику о Чарнојевићу* као непосредно искуство, а у

¹⁵⁹ John A. Hargraves, *Music in the Works of Broch, Man and Kafka*, Cadmen House, 2002, стр. 134, превод одломка с енглеског – Н. А.

Чаробном брегу као иронична антиципација. Истовремено, садејство живота и смрти које одређује јунаке, оба романа смешта у карневалски контекст.

Смењивању живота и смрти у *Чаробном брегу* посредује љубав као идеја. Као што се млади живот у својој пуној снази у току рата у једном тренутку може преметнути у смрт, тај исти процес Ханс препознаје и мимо граничних ситуација. Љубав која је за њега живот, пред законима света и његовог морала исто се тако у само једном тренутку може преметнути у своју супротност у не-живот:

„То је нешто најпријатније и најздравије на свету. Међутим, то је био плод који – у овом тренутку још свеж и здрав – изванредно нагиње распадању и труљењу, плод који је најчистија окрепа душе, када га човек ужива у правом тренутку, да би у првом идућем неправом тренутку ширио трулеж и квареж међу људима који се њиме наслађују. То је био плод живота произведен смрћу и бременим смрћу.“
(стр. 799)

Спознаја себе као плода љубави, плода живота, који је бременим смрћу јесте спознаја карневалске концепције света у којој живот настаје из смрти а смрт из живота, вршећи непрестани дијалог између себе и одашиљући два гласа.

Карневализација је, дакле, заступљена у *Чаробном брегу* на више нивоа. Уочава се најпре у формалном карневалском догађају који поред тога што представља кулминацију заплета (ако о заплету уопште може бити речи), судбински преокрет и самоспознају јунака, односно спознају сопственог еротског (аспекта) идентитета, показује и како мотив карневала функционише у књижевности 20. века. Како је извесно да је са завршетком средњег века свака карневалска процесација и карневалско славље било модификовано и вршено као сећање на изворни обред који је био погодан и имао своје утемељење у друштвеном устројству, па самим тим и књижевна дела више нису наменски стварана за потребе празника нити су директно њиме инспирисана, већ преузимају дух и идеју карневала и на различите начине је интегришу у само своје ткиво. Тако пут који главни јунак прелази од узорног грађанина до ватреног љубавника у току празничне ноћи, показује колико је још увек жив тај однос и тај дијалог између друштвених прописа, правила, морала који се човеку с његовим

рођењем додељују и намећу, и физиолошке, физичке, телесне слбоде која му је, напротив, природно дата, али са рођењем, уз помоћ друштвених регула, потискивана. Ради одржавања равнотеже али и тог реда, друштво допушта повремене, привремене, карневалске одушке, па тако појединац може, као у случају Ханса Касторпа, главног јунака *Чаробног брега*, да од пристојног малог грађанина постане Принц Карневал.

Карневализација се даље у роману прати имплицитно, самим концептом теме приповедања и места о којем се приповеда, у смислу измештености од нормалног, свакодневног поретка ствари и регуларног физичког и духовног стања и расположења. Основни елемент радње и њеног приповедања који се тиче мерења и сагледавања протицања и смењивања мањих и већих јединица времена, указује на корене карневала, то јест карневалске слике света, настајале управо на природним процесима који су почињали да се светкују. *Чаробни брег* указује на непрекинуту линију тих ритуала ма колико они били споља модификовани и прикривани, тј. маскирани.

Доминантни елементи стила у приповедању *Чаробног брега* јесу иронија, пародија и хумор. Како су то уједно и главне одлике жанрова из области озбиљно-смешног о којима је говорио Бахтин и који су по његовом одређењу били основа карневалске књижевности, може се сматрати да, између осталог, и та стилска одличја, сврставају *Чаробни брег* у корпус карневализоване књижевности.

У контексту европске књижевности после Првог светског рата, *Чаробни брег* одражава иронијско-критички поглед на свет, на дотадашњу грађанску културу и њене слабости и пре свега на Велики рат који је остављен као иронијско цивилизацијско достигнуће, али за разлику од осталих романа тог доба, посежући за карневалским обрасцима, иронијом и хумором, он успева да тај свет изнутра преиспита и уздрма. На сличан начин, иронијска стилизација и карневалско разрешење личности главног јунака, која је ратним збивањима уништена и разделјена, издвајају и *Дневник о Чарнојевићу* као и *Чаробни брег* из европског међуратног књижевног контекста којем оба припадају.

6.

„Мајстор и Маргарита“ Михаила Булгакова

– *Каталог смеха и онтологија страха*

За разлику од *Сенилности*, *Чаробног брега* и *Дневника о Чарнојевићу*, дела која су настајала у првој половини 20. века, у којима су авангардне тенденције критике дотадашњег грађанског друштва и бунта против њега биле у свом узмаху, у поставангардним романима – *Другој књизи Сеоба* и *Мајстору и Маргарити* (иако оба своју генезу започињу управо у авангардном, међуратном добу) тако експлицитне критике више нема, између осталог зато што више нема ни таквог света, па је она артикулисана на један сложенији начин, стилским средствима алегорије, симбола, сатире или персифлаже, а у жанровском погледу мешањем више традиционалних наратива попут хронике, легенде, бајке, или увођењем фантастике (*Мајстор и Маргарита*). Управо због разлика између књижевноисторијских контекста у којима ова дела постоје и карневализација која је у њима заступљена, спроведена је према различитим моделима. „Опис разноликих појава карневалзиране књижевности раздобља модерне, авангарде и поставангарде мора, очигледно, узимати у обзир како разлике одређиване задатком правца и свим његовим последицама, тако и различите изворе карневалзације.“¹⁶⁰ Оријентисана на психолошку раван јунака у њиховом трагању за истином сопственог идентитета у савременом грађанском друштву, карневалзација је у сва три дела прве половине 20. века посвећена симболичном маскирању и просторно-временском преиспитивању и утврђивању људских судбина. Пародија, иронија и хумор, као доминантна стилска средства у овим романима, успостављају критички, дијалошки однос према савременом друштву, а управо тим особинама успоставиће се мост између ових дела и дела поставангарде која имају исту жанровску, карневалску матрицу, као што је роман *Мајстор и Маргарита*. Пародија, иронија, хумор и сатира овде, међутим, функционишу на много сложенији начин, тако да чине структуру самог романа.

¹⁶⁰ *Појмовник руске авангарде*, прир. А. Флакер, Загреб, Графички завод Хрватске, 1984, стр. 58.

Зато се може устврдити да се Бахтинова теорија о карневализацији и феномену карневала, у књижевности 20. века, односно међу његовим савременицима, најпотпуније читава управо у делу Михаила Булгакова. Иако они нису имали непосредну сарадњу нити су били пријатељи или колеге који би могли да размењују своје књижевне погледе, подударност тема и синхроност појављивања Бахтинових теоретских радова, тј. студије о Раблеу, и Булгаковљевог романа *Мајстор и Маргарита* (1967, оба много касније од момента када су била написана), указују или на то да је у питању књижевна коинциденција или да је књижевни и друштвени тренутак био такав да је ствараоцима који су о њему нешто хтели рећи, пружао као могућност изражавања једино средства из теорије и историје књижевности, односно да је веза међу књижевним епохама увек жива и да представља јединство у погледу тема и форми стварања које у одрђеним периодима више или мање долазе до изражаја.

Тој вези Бахтиновог учења и стваралаштва Михаила Булгакова, а посебно односу совјетског, комунистичког, Стаљиновог режима и карневала као његовој вишеструкој антитези, придавала се велика пажња у „западној“ литератури. Јанина Арнолд са Универзитета у Торонту наводи да је карневал у *Мајстору и Маргарити* алтернативна верзија стварности и заједнице у совјетском друштву и да се у роману препознају сви важни сегменти Бахтинове теорије о карневалу. Она, тако, прави паралелу између главне особине средњовековног карневала да представља за обичног човека неку врсту слободе од страха и терора католичке цркве, са околношћу да у литерарном свету Михаила Булгакова маскирани ђаволики јунаци и карамбол који они праве у главном граду строге социјалистичке државе, чини такође бег и отклон од ригорозности тог режима и стално присутног страха код грађана.¹⁶¹ Она потом истиче могућност карневала да врши дијалог са стварношћу, критикује је и проблематизује, због чега људи постају способни да говоре и понашају се слободно, да испољавају своје људске слабости и остале особине. Та средства карневала по њој су добро искоришћена код Булгакова. По њеном суду из романа произлази да појединци који су искусили на себи карневал и карневалско, постају свесни неких других значења стварности у којој живе и других дискурса. Још једна значајна ствар коју она

¹⁶¹ Yanina Arnold, „Through the Lens of Carnival: Identity, Community, and Fear in Mikhail Bulgakov’s ‘The Master and Margarita’“, *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, University of Toronto.

истиче јесте свепрожимајући, ослобађајући карневалски смех. У овом роману, по њој, он омогућава да дође до ослобађања од страха, да се смејањем укаже и критички осветли оно чему је иначе забрањено смејати се.

Владимир Туманов у свом раду *Diabolus ex machina: Bulgakov's Modernist Devil*, сматра да лик Воланда алегоризује дух средњовековног карневала. Кроз тај лик карневал улази у совјетску Москву и потом детронизује и изругава комплетну социјалитичку стварност, као и конкретну књижевну сцену, књижевну критику и цензуру. Он истиче да управо по правилима средњовековних карневала и у складу са Бахтиновим тумачењима карневализације, Воланд у маски средњовековног ђавола успева да испремешта комплетан званични свет и систем вредности и тако испољи тежњу ка слободи.¹⁶²

Стилске карактеристике овог романа као што су иронија, пародија, смех и ругање су главни елементи на основу којих Ричард Пивар то дело смешта у корпус стваралаштва писаца попут Апулеја, Раблеа, Сервантеса, Стерна, Свифта, Достојевског и Гогоља.¹⁶³ Као додатну потврду Булгаковљевог надовезивања на ту традицију он наводи и књижевно-биографски податак, чињеницу да је у време писања овог романа Булгаков као редитељ и консултатант Художественог театра драматизовао и постављао на сцену управо дела ових писаца, као и да је настајање његовог романа коинцидирало са писањем Бахтинове студије о карневалу.

Питер Арнд такође истиче континуитет ове традиције, посебно традиције која започиње менипском сатиром. Ово дело је по њему највише инспирисано Раблеом и директно се надовезује на Бахтиново становиште о карневалу као средству за привремено ослобађање од званичних истина и успостављеног реда.¹⁶⁴

Политички аспекти тумачења и рецепције овог дела, само са различитих позиција, били су неминовни и када је у питању западна и када је у питању домаћа, руска критика. У складу са друштвеном свешћу и политиком цензуре, први текстови нису нимало били наклоњени овом писцу и његовом делу (Јб. Скорино, М. Гус). У другом кругу уочава се тежња за новим вредновањем

¹⁶² Vladimir Tumanov, „Diabolus ex machina: Bulgakov's Modernist Devil“, http://publish.uwo.ca/~vtumanov/Articles_files/Diabolus%20ex%20Machina%20-%20Bulgakov's%20Modernist%20Devil.pdf.

¹⁶³ Richar Pevear, „Introduction“, u: *Master and Margarita*, Penguin Books, 1997.

¹⁶⁴ Peter Arnds, „Blasphemy and sacrilege in the novel of magic realism“, u: *Negotiating the Sacred II*, http://epress.anu.edu.au/nts02/mobile_devices/index.html

Мајстора и Маргарите које би му обезбедило значајно место у историји књижевности. Број текстова и студија у том „другом“ кругу није велики, обухвата радове десетине аутора. Међу њима се издвајају двојица, Р. Плетњов и А. Вулис, који су пажњу посветили карневалској традицији, односно традицији менипске сатире која се препознаје у овом роману. На везу са менипском сатиром укажује и В.Я. Лакшин: „То што аутор слободно спаја неспојиво: историју и фељтон, лирику и мит, стварност и фантастику – ствара одређену тешкоћу при одређењу жанра књиге. Ослањајући се на радове М. М. Бахтина, њу су већ покушали да назову менипејом.“¹⁶⁵

Спајање историје, мита и фељтона кроз наратију ради изградње дела сложене структуре у којем се осликава стварност са више гласова (полофинија), доминантно је и у *Другој књизи Сеоба*. Овакво приповедачко и стилско вишегласје које се указује као заједничка особина *Мајстора и Маргарите* и *Друге књиге Сеоба*, а које није могло бити уочено како у ранијим делима Црњанског, тако ни у делима других европских писаца међуратног периода, указује се као специфичност послератног европског модернизма, у којем контексту треба посматрати оба ова романа. Сложена композиција и заузимање различитих приповедачких гласова који стварају утисак промењених жанровских карактеристика дела које се приповеда (историја, псеудобиографија, роман путовања у *Другој књизи Сеоба*, или историја, мит, бајка у *Мајстору и Маргарити*), недвосмислено своје порекло има у менипској књижевној традицији и на њу се надовезује, али исто тако то је и битна карактеристика послератне европске књижевности која се поново враћа сложеним формама и епским наратијама, који су сада иронијски и пародијски промишљени и дистанцирани од класичне романескне епске фабуле, што је још једна црта која их приближава традицији менипске сатире.

Иако се карневал у свом основном значењу не догађа у овом роману, нити се на било којем месту та реч помиње, сасвим је очигледно, чак и не базирајући се на мишљење литературе и критике о овом делу, да оно одражава карневалски поглед на свет и да преноси карневалску истину о свету. Централни догађај у

¹⁶⁵ В. Я. Лакшин, „Роман М. Булгакова 'Мастер и Маргарита'“, у: Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Москва, Вышая школа, 1989, стр. 424, првобитно објав. у: Новий мир, 1968, Бр. 6, с. 284–311, превод одломка с руског: Н. А.

првом делу романа јесте представа црне магије у Варијетеу, а у другом делу романа то је бал код сатане. Обе сцене се препознају као маскенбалско-празничне, или као тренуци мешања реалности и неке врсте позоришне илузије која је, у првом случају обрнута, пародирана, сатирична слика те реалности а у другом случају директна спона са митолошким праизворима исте те стварности и реалности. Али поред та два кључна догађаја која су уједно и кулминација заплета (први) и почетак расплета и разрешења (други), карневалска атмосфера, костими, декор, присутни су готово на свим страницама романа.

Долазак Воланда и његове свите у Москву и ступање у контакт са њеним грађанима, оличава онај карневалски принцип привремено измењене стварности, живота по другачијим правилима, поступања супротно строгим, наметнутим друштвеним кодексима. Током трајања карневала такво пркошење друштвеним нормама значило је привремено ослобађање од њихове стриктности, а у овом случају поред тога значи и много шта друго. Булгаков користи карневалску илузију као средство којим би се приказала истинита слика најпре појединаца, па потом друштвених група и на крају читавог система. Воландова ђаволска дружина обучена у карневалске костиме и маске, поред свих осталих моћи које има, има и ту карневалску моћ да каже истину, без страха и зазора, односно да скине маске угледних уметника, руководилаца, моћника које остали протагонисти носе у својим свакодневним животима. Када су те свакодневене маске огољене, испод њих најчешће остају супротности онога што су оне означавале. Уместо уметности неталенат, уместо моћи болест, уместо угледа непоштење.

Сусрет две стварности и два света догађа се већ на првим страницама романа. С једне стране на први поглед неважни дијалог представља заправо портрет совјетске реалности: У току врелог, летњег дана двојица пријатеља и колега, уредник угледног књижевног часописа и председник књижевног удружења, и млади песник, у центру Москве, затражили су освежење у оближњем киоску: „ – Дајте нам киселу воду, – замолио је Берлиоз. – Киселе воде нема, – одговорила је жена у киоску (...) – А имате ли пива? – промуклим гласом је упитао Бездомни. – Пиво ће донети увече, (...) – Па шта имате? – упитао је Берлиоз. –

Имамо сок од кајсија, само је топао, – рекла је жена.¹⁶⁶ Ова сцена која илуструје формалну оскудицу и непријатност живљења и околност да се не могу задовољити основне потребе, указује да тај свет у којем се живи није пријатно место за живот. Ако је топли сок који се једино може попити у спарном летњем дану оно што се прво сазнаје о том свету, онда мора бити да је оно што се не сазнаје а што је узрок свега, много проблематичније и опасније.

У тако описаној свакодневици, уочавају се одмах и две околности, које се надовезују једна на другу, а које упућују на необичност. „Да, треба истаћи прву необичну ствар која је падала у очи ове страшне мајске вечери.“ (стр. 9) Приповедач нам сугерише не само да се дешава нешто необично, већ да ће током збивања која следе бити више неуобичајених ствари. Ова, прва, огледа се у томе да на улици, на тргу, није било никога. У карневалској традицији градски трг је место на којем се сусрећу и смењују две могућности живљења, свакодневна и празнична, и где се окупља велики број учесника. Булгаков нам, међутим, представља празан трг. Такав трг, испражњен од људи, већ сам по себи асоцира на нешто језовито и опасно, и у директној је вези са приповедачевим одређењем те вечери као страшне. Шта је то што ће ово вече чинити страшним, тек треба да се открије, али овакав опис омогућава добру позорницу и атмосферу за оно што тек треба да се деси. Непосредно мешање и претапање двеју реалности, непријатне свакодневице са жегом која се подгрева топлим соком, и тајанствене, застрашујуће оностраности, догађа се у сцени која непосредно следи: „У том тренутку врео ваздух се згуснуо пред њим, и у њему се појавио прозрочни грађанин најчудноватијег изгледа.“ (стр. 10) Згушњавање ваздуха најављује чаролију која почиње да се одвија не само пред двојицом ликова, него пред читавом Москвом. То потврђује и истицање чудноватости нове особе која се појавила – „грађанин најчудноватијег изгледа“. Приповедач ту чудноватост још једном наглашава: „(...) лице му је било најнеобичније, молим да то запазите.“ (стр. 10) Даље не следе никаква објашњења о томе зашто је то лице толико необично, али пошто се на томе инсистира и чак апелује на читаоца да то прими к знању, постаје очигледно да се жели постићи ефекат зачудности и тајанствености. Остали детаљи везани за одећу уведеног лика упућују на веселу циркуско-

¹⁶⁶ Михаил Булгаков, *Мајстор и Маргарита*, Београд, Књига комерц, 1994, стр. 9. Сви цитати биће навођени из овог издања.

кловновску фигуру: „На малој глави цокејски качетић, кариран, прозиран сако... Грађанин растом висок, али у раменима узак, немогуће мршав (...)“ (стр. 10). Као супротност тој карневалско-вашарској појави, коју ћемо касније препознати као Коровјова, једног од тројице Воландових пратилаца, указује се сам Воланд својим изгледом у којем има доста достојанства и озбиљности: „На себи је имао скупо плаво одело, и стране ципеле исте боје. Сиву беретку је забацио на уво, под мишком је носио штап са црном дршком у облику главе пудлице.“ (стр. 12) Црна пудлица је симбол који Воланда одликује као ђавола, јер је познато да је то облик у којем се Мефистофел указује Фаусту. Ако је значење овог симбола ширем кругу публике, у какву спадају и Берлиоз и Бездомни, непознато, мада би Бездомном као песнику тај симбол морао бити близак и разоткривајући али није, што говори о висини његовог књижевног образовања, оно што остаје као први утисак у Воландовој појави јесте отменост. Таква отменост даје му углед и улива поверење код оних који се са њиме сусрећу. Да Воланд, међутим, није обичан безазлени интелектуалац лепих манира, односно да се у њему крије нешто злослутно и застрашујуће, постаје јасно врло брзо. О томе говоре најпре његове очи: „(...) и тек тада су се пријатељи досетили да му погледају у очи, и убедили се да му је лево, зелено око – потпуно сумануто, а десно – празно, црно и мртво.“ (стр. 43) Воланд се тако већ у првом опису показује као носилац два амбивалентна принципа – веселости и радости с једне стране и страха и опасности с друге стране. Таква амбивалентност унутар исте појаве или особе, једна је од битнијих особина карневала. Из позиције обичних људи који ступају у односе са њим, његов идентитет, међутим, остаће до краја неодређен или чак у потпуности нејасан и проблематичан. У различитим дојавама о овом човеку полицији, након непријатних и невероватних догађаја који су уследили, његови описи су другачији и контрадикторни. Једни извештаји га приказују као онијег човека са златним зубима који храмље на десну ногу, други извештаји описују да храмље на леву ногу и да је огромног раста са круницама од платине, а у трећима је описан као човек без икаквих спољних карактеристика. Приповедач потом сугрише да „човек мора да се запрепасти“ упоређујући ове извештаје. Основни разлог таквог неухватљивог идентитета и комедије забуне која настаје у вези с тим као

секундарна последица, јесте религијско митолошко порекло самог лика, као и принцип нестварности и варљивости који он собом носи.

6.1. Религијска дијалогизација

Враћање религији, историји и митологији било је потребно Булгакову да би указао на негативност било којег друштвеног поретка који губи везу са традицијом, негира је и не признаје. Идентитет таквог друштва које се одриче своје историјске и цивилизацијске прошлости је лажан. Све тековине које је оно потом створило указују се као привремене и проблематичне. Ако у уметности нема слободе већ ригорозне цензуре, онда су и њени производи пролазни, сумњиви и непотребни. Спона са хришћанством и његовом историјом коју прави Булгаков, омогућава буђење свести о правим вредностима и борби за истину што лежи у сваком човеку и које треба да буде основа и идентитет сваког друштва или макар оног друштва које претендује на кредибилитет. Увођење хришћанске митологије, приче о подели снага између добра и зла, бога и ђавола, важно је ради приказивања тоталитета света и комплетне истине, природних закона по којима живот опстаје једино у спреси та два принципа који контролишу један други, без претензија представљања само једне истине или света који би био само црн или само бео. Булгаковљево друштво је на то заборавило и определило се за једнострано приказивање себе, а она друга, тамна, ђаволска страна која је званично прећуткивана и прикривана, заправо је с временом постала доминантна и једино видљива. Та вишеструка игра преплитања двеју слика света, прикривања истине о себи, приказивања неке друге слике себе, није ништа друго него карневалска замена (друштвеног) идентитета, те даје одличну могућност за њено уметничко уобличавање.

Улога Воланда и његове свите је вишеструка. Они су ту да прикажу најпре да зло постоји. Потом да укажу на њега, односно да се оно препозна у конкретним лицима, организацијама и поступцима. Тиме што праве неред, урнебес и забаву, њихова улога је да ту стварност о којој је реч пародирају, смеју јој се и обезвређују је и унижавају, детронизују признате и поштоване вредности тог система. Будући савременици свих претходних доба, Воланд и његова дружина

доказ су трајности, непролазности и константности света и истине настале на Библији и хришћанству, којег се савремени совјетски поредак хтео одрећи и негирати га. Аналогно Бахтиновој теорији према којој карневал врши дијалог двеју различитих култура, народне и државне, улога Воланда јесте да изврши дијалог између совјетске, атеистичке културе и хришћанске која је потиснута али која је присутна у народном сећању. Он то чини управо средствима карневала. Његов изглед и изглед његове свите као и све оно што они чине и говоре одговара карневалским маскама обешењака, лакрдијаша и луде које су имале слободу да реагују на лаж, да се смеју, ругају, раскринкавају.¹⁶⁷

На нивоу приповедања и развоја радње, Воланд је заправо послат да интервенише, да упозори ту малу заједницу на своје и Божје постојање, да је опомене, као и да спасе и рехабилитује праву уметност и праву љубав које оличавају Мајстор и Маргарита. То чини емитујући оба принципа, истовремено забављајући и засмејавајући, и застрашујући и елиминишући оне за које мисли да је то потребно. На тај начин он спроводи карневалску амбивалентност, игру страха и смеха, слављења и унижавања.

У циљу разобличавања и демаскирања совјетске реалности и њених представника, Воланд користи своје митске моћи и представља се у различитим улогама. Немогућност грађана да дају поуздане податке најпре о његовом имену, а потом и о изгледу и особинама, описујући га као неког странца лудака и шалјивцију, или као озбиљног професора црне магије или пак светског човека, образованог и с лепим манирима, што упућује на то да би могао бити страни шпијун, указује на то да се Воланд служи прерушавањем. Прерушавање, мењање идентитета, варирање различитих маски су поступци које користи Булгаков да би приказао тоталитет света. У односу на различите улоге које Воланд преузима, и представници совјетског друштва с којима он ступа у везу се на различите начине испољавају и такође и сами разоткривају.

Том разоткривању погодује опште прерушавање и маскарата коју заједно са Воландом спроводе остали чланови његове свите. Њихово присуство у Москви у трајању од неколико дана је у потпуности у духу карневалских лудорија, веселости, изокренутости света и живота. Тако карневалски маскирана, и

¹⁶⁷ М. Бахтин, „Функции плута, шута и дурака в романе“, у: М. Бахтин, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975.

понашајући се мимо друштвених правила, ова дружина заправо провоцира угледне, морално и друштвено етаблиране грађане да покажу своје право лице и своју праву природу.

6.2. Воландова свита: авантуре луде, лакрдијаша и обешењака

Ову необичну дружину чине тројица Воландових пратилаца или помоћника, црни мачак Бегемот, Коровјов и Азazelo. Свако од њих има посебну улогу, а заједнички задатак им је да Воландову мисију чине веродостојном, да све радње које он предузима учине истовремено веродостојним и наглашено апсурдним и невероватним како би ефекат збуњености, саблажњености и страха код оних над којима се то спроводи, био већи. Сусрети и догађаји сваког од њих са представницима совјетске уметничке позоришно-књижевне елите одвијају се у правцу њиховог раскринкавања. У њиховим односима са Маргаритом и Мајстором огледаће се обрнута слика, заштитничка, пријатељска и спасилачка улога. У потпуности их упознајемо и спознајемо тек у последњим поглављима када напуштају Москву са Мајстором и Маргаритом.

Најупадљивији и најнеобичнији међу тројицом Воландових сарадника јесте мачак Бегемот. Његов изглед огромног, црног мачка који хода на задњим шапама, говори и понаша се као човек, јесте надреалан. Утисак који оставља на суграђане с којима ступа у контакт, некад је хумористичан а некад застрашујући. То су главне особине гротеске и, уопште, спајање животињског и људског чини од Бегемота типичну гротескну фигуру. Г. Лескис и К. Атарова објашњавајући симболичност овог лика упућују на његово библијско порекло из Књиге о Јову, одакле је био пренет у средњовековне легенде о ђаволу. Они препознају и његову улогу сатанине дворске луде, у дијалогу у којем му се Воланд обраћа са Ганс, што на немачком значи гусан или луда.¹⁶⁸ То заправо само потврђује његову карневалску маску лакрдијаша. Његова функција је превасходно да исте те грађане у потпуности избежуми, обезвреди њихов здрав разум и смисао за исправно расуђивање, као и да испровоцира испољавање свих оних њихових особина прикривених маском грађанског морала. Прва сцена у којој се појављује

¹⁶⁸ Г. Лескис и К. Атарова, *Путеводител по роману Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита“*, Радуга, Москва, 2007, стр. 59.

Мачак следи одмах након Берлиозове погибије и својом комичношћу ублажује и релативизује овај, по свој прилици, трагичан догађај. Мачак покушава да уђе у исти онај трамвај који је Берлиоза прегазио, а оно што већ потпуно узнемиреног и помахниталог Ивана Бездомног чуди, није чињеница што мачак на две ноге улази у трамвај него то што купује карту за превоз. Када затим избачен из трамваја ускочи на његову задњу папучицу и тако започне вожњу машући запрепашћеном Бездомном, права је весела карневалска сцена, због које се и нестварни лик мачка може рационализовати као крзнени костим на закопчавање испод којег неко важан сакрива свој идентитет.

Прво појављивање Коровјева код Патријаршијског рибњака када се он указује као „издужени прозачни грађанин“ који не дотиче ногама земљу и са већ описаним циркуским изгледом, у функцији је помагања реализације Воландовог предсказања скоре Берлиозове смрти. Његов изглед је сада нешто нормалнији, он више није прозачан, него циркуско-вашарски аспект његовог изгледа постаје доминантан и он добија све карактеристике бахтиновског лакрдијаша. Костим сада чине коцкасте панталоне подигнуте на стомак и извесна доза кревелења и гримаса које прави, а питање које поставља већ увелико уплахиеном Берлиозу, да ли тражи вртешку, треба да потврди његов клоновски идентитет и безазленост коју он представља. Управо то наизглед невино и предусретљиво питање дезавуисаће Берлиоза и вртешка ка којој ће кренути, одвешће га у смрт. Та вртешка асоцира на карневалску вашарску вртешку и истовремено симболизује вртешку живота и карневалску веселу смену смрти и живота. Тако читава та епизода на Патријаршијском рибњаку представља малу карневалску сцену на тргу коју изводе обешањак, лакрдијаш и луда, на чију важност упућује Бахтин¹⁶⁹, и која стоји на граници реалности и позоришне илузије.

Ова сцена истовремено показује да је Коровјев демон, Воландов егзекутор у костиму циркузанта, фагота.

Док се Коровјевљева егзекутивност своди ипак само на посредовање, усмеравање и „организовање“ смрти, Азazelо је дословно извршилац. Он убија барона Мајхелја својим рукама по Воландовој замисли. Лескис и Атарова упућују на старозаветно Азazelово порекло, на његову улогу палог анђела у обличју бога-

¹⁶⁹ М. Бахтин, „Функции плута, шута и дурака в романе“, у: наведено дело.

јарца коме се на Јом Кипур приносио јарац на жртвеник ради искупљења. Они истичу и његове карактеристике и моћи којима је мушкарце научио да праве оружје а жене да се украшавају и шминкају, па зато улога онога ко Маргарити треба да додели чаробну помаду припада њему.¹⁷⁰ Азазело је чином убијања Мајхеља потврдио идентитет демона смрти, представника силе зла, али и таквим особинама и с таквим идентитетом он се уклапа у карневалски мизансцен, односно у демонску и ђаволску страну смеховне културе и карневала.¹⁷¹ У том убиству, међутим, као и у свим неподопштинама које режира Воланд, нема праве језе и сходно томе осуде. Напротив, увек се препознаје да оно што чине Воланд и његови пратиоци, чине у име праведности или, у складу са Гетеовим геслом, они су „део снаге која вазда жели да твори зло, а увек добро сазда“¹⁷². Убиство Мајхеља је оправдано тиме што је он с једне стране инкриминисана личност уплетена у многе непоштене радње, а с друге стране његова судбина је, речником тадашњег политичког дискурса, већ била запечаћена. Воланд, а преко њега и Азазело, у овом чину убиства Мајхеља заправо играју улогу „маскираних“, од стране власти наручених, убица. Њихово маскирање, костим и улога су, међутим, пародија уобичајених маскирања приликом таквог чина.

Све остале радње које чини Азазело, као и код остале двојице његових „сабораца“, у функцији су демаскирања совјетске уметничке елите. Азазело се први пут јавља у стану Лиходејева. Његов изглед је непријатан и застрашујући: „Из огледала тоалетног сточића изашао је мали, али необично широких рамена човек, са полуцилиндром на глави, са зубом који је вирио из уста, па и без тога одвратно лице чинио још одвратнијим.“ (стр. 79) Ђаволско, паклено порекло потврђује податак да је „уз све то, он још био и ватрено риђ“.

Ова тројица ђавољих помоћника непосредно ступају у контакт са неколико признатих и угледних представника социјалистичког друштва од којих је свако на некој функцији. После тих сусрета живот ових људи се у потпуности мења. Они бивају раскринкани и након тога страдају или сnose одређену казну.

¹⁷⁰ Г. Лескис и К. Атарова, наведено дело, стр. 14.

¹⁷¹ Е. А. Лало, „Анатомия литературы и литературоведения от Нортропа Фрая до Томаса Пинчона“, у: *Бахтинские чтения III*, Витебск, 1998.

¹⁷² Јохан Вофганг Гете, *Фауст*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2011, превод с немачког Бранимир Живојиновић, стр. 80.

Први од њих је Степа Лиходејев, директор московског Варијетеа. Угледног руководиоца позоришта затичемо најпре мамурног од обилног пијанства претходне ноћи. Сцена коју му потом Воланд приређује у потпуности га збуњује и одузима му било какву контролу. Уверљивост Воландових аргумената с којима се представља као професор црне магије с којим је он претходног дана постигао пословни договор о сарадњи, Лиходејева доводи у позицију да поверује да је потпуно неспособан за вођење послова када заборавља тако важне ствари услед неуредног живота. Ова измишљена ситуација предочена је и одиграна пред директором позоришта не би ли његова савест и самосвест макар на моменат прорадила. Истину о лажној слици о себи коју Степа емитује својом функцијом и положајем, експлицитно саопштава Коровјев, говорећи о њему у трећем лицу множине, што је у руској традицији форма ословљавања с великим поштовањем, која је у овом случају, сходно садржају реченог, потпуно пародирана: „Уопште они у задње време праве многе свињарије. Пију, ступају у везу са женама, користећи свој положај, ништа не раде, а ништа и не могу да раде јер ништа не знају о ономе што им је поверено.“ (стр. 79) Лажни идентитет директора Варијетеа је на овај начин потпуно раскринкан и исмејан.

Главни извор збуњености и разоружаности код Степе Лиходејева представља уговор о гостовању професора црне магије у Варијетеу, с његовим личним потписом, којег се он уопште не сећа. Како је професор црне магије нико други него сам ђаво, Булгаков прави одличну пародију чувеног мотива о уговору с ђаволом. Од народне легенде о Фаусту, преко Гетеовог спева и Мановог романа *Доктор Фаустус*, мотив трговине с ђаволом, односно потписивања уговора с ђаволом постоји у књижевности везујући вишеструке тематске функције. озбиљно онтолошко и етичко промишљање које је у основи Гетеовог *Фауста* где јунак продаје своју душу ради просперитета личног научног стваралаштва, код Мана бива усложњено додавањем историјских и политичких импликација на стваралачку личност која је „обогашена“ ђаволском компонентом: „'Ђаво' у Леверкину је, да се тако каже, лутеровски ђаво. Постоји доста трагова Манових размишљања о томе да се у Хитлеру и свему оном што он симболизује у савременој историји поново јавља на делу 'лутеровска' страна немачког човека

или да се барем тако мисли.¹⁷³ Сада, код Булгакова овај мотив бива „снижен“ и пародиран, али цео његов значењски спектар истакнут код друге двојице аутора остаје заступљен управо кроз пародију – религијско-филозофски кроз Воландов и Мајсторов однос, а „дневно-политички“ кроз саму епизоду потписивања уговора. Тај уговор је овде безвредан и представља најобичнију шалу чији је циљ коначно дискредитовање некога ко то одавно заслужује, али он у исто време може представљати фину алузију на разне сумњиве уговоре које су руководиоци склапали у име власти или са самом влашћу, што аутоматски поставља питање о идентитету потписника, с обзиром на то да су то махом били све такви „ђавољи“ уговори.

Мотив уговора с ђаволом користи Булгаков и у сцени са Никанором Ивановичем Босојим, председником кућног савета контроверзне зграде у Садовој улици, у којој су живели Берлиоз и Лиходејев, а у чијем се стану сада настанила ђаволова свита. За разлику од епизоде са Лиходејевим у којој се ђаволским посредовањем демаскира његов уважени лик, епизода са Никанором Ивановичем нема циљ да разобличава његове моралне особине, већ да указује на лажне и неповољне уговоре, смештања и дојаве, што су била средства стаљинистичког режима путем којих су наивни и недужни лако страдали. Никанор Иванович је пример малог човека, у највећој мери поштеног и уплашеног, с уобичајеним људским слабостима које не одолевају искушењу, посебно ако је оно материјално. Он прима „мито“ у девизама од странчевог преводиоца кога глуми Коровјов, иако зна да је то непоштено и недозвољено, али се може оправдати животом у оскудици. Уговор који је потписао у име кућног савета о рентирању стана на недељу дана и за то примио велику суму новца, показује се као непромишљена „трговина с ђаволом“. И овај уговор као и претходни у случају Лиходејева, безвредан је и непостојећи, али врло прецизно симболизује средства и начине притискања и држања у шаци обичних „шрафова“ у механизму власти који страдају у име много моћнијих играча.

Игре Коровјова, Бегемота и Азазела са Берлиозовим рођаком Поплавским и нешто касније са Андрејем Фокичем шефом бифеа Варијетеа, одглумљени су поново с циљем да се исмеју и детронизују лажни углед и моралне особине

¹⁷³ Драган Стојановић, „Доктор Фаустус – Очај и поглед ка срећи”, у: Томас Ман, *Доктор Фаустус*, Београд, Плато, 2009, стр. 628–629.

представника друштва, овога пута, на nižем положају. Поплавски који је похитао у Москву након вести о смрти жениног рођака не би ли се докопао права на стан у којем је покојни Берлиоз становао, пример је лажно ожалошћених чланова породице. Коровјевљева афектирана глума ожалошћености и туге због Берлиозове погибије има за циљ да антиципира и извргне руглу оно понашање које је пристигли Поплавски већ спремио и увежбао. Заstraшивањем и недвосмисленом претњом Азазела и Бегемота, сваки даљи покушај Поплавског у том правцу је онемогућен.

Према бифецији Андреју Фокичу који долази да се пожали како је у неприлици због мањка новца у благајни услед тога што је враћао кусур за новчанице подељене грађанима на представи црне магије које су после неког времена постале налепнице киселе воде, ђаволови дружбеници су много благонаклонији. Кроз изразито духовит дијалог они осликавају лоше и штетно пословање у бифеу у којем се служи бајата храна, и потом указују да морално чистунство не постоји ни међу најнижима на лествици моћи, пошто се и они служе ситним поткрадањима не би ли остварили макар какву, малу зараду.

Сви ови сусрети ђаволове дружине са представницима совјетског друштва представљају мале, веселе карневалске скечеве, одглумљене једночинке којима се то друштво портретише а онда и исмева, и нека су врста увода у централни карневалски догађај, представу „црне магије“ у Варијетеу, када ће бити присутно комплетно совјетско друштво и када ће и доћи до општег раскринкавања.

6.3. Карневалско раскринкавање у Варијетеу

За разлику од очекиване представе црне магије при којој би се публика чудила и дивила чудесима која се одигравају на сцени, перформанс који приређује Воланд има вредност и смисао тиме што су његови главни протагонисти управо та публика. Прва тачка коју изводе Бегемеот и Коровјов, почиње као уобичајен мађионичарски трик са шпилем карата, али оног момента када се шпил нађе у џепу једног од гледалаца, почиње компромитовање и обезвређивање московске елите окупљене у Варијетеу. Угледног грађанина са шпилем карата Коровјов представља као неког ко у новчанику крије судски позив због неплаћене

алиментације и као човека којем је шпил карата близак и неопходан реквизит будући да је он редован играч покера. Тај анонимни грађанин је само пример двојности идентитета и лажног морала иза којег се крију коцкари који због својих порока не извршавају моралне и финансијске дужности.

Много више комично и у сваком смислу позоришно јесте раскринкавање лажног морала председника комисије московских позоришта, Семплејарова. На његов захтев да дође до раскринкавања црне магије, Коровјов прави игру са појмом раскринкавања и обећава Семплејарову да ће му га приуштити. То ће, међутим, бити скандалозно раскринкавање његовог угледа и троструког живота који води. Не само што ће се обелоданити његове лажи и посете љубавници, него ће се испоставити да је такозвана рођака која живи са њим и његовом супругом и са којима је дошао у позориште то вече, још једна од младих глумица које чекају на улогу, а са којима је он, председник позоришне комисије, близак више него што би требало.

„Мађионичарски“ трик са новчаницама, червонцима који прште и падају с плафона по гледалишту, и представа замене старо за ново, где московске грађанке постају париске даме мењајући своју стару одећу и обућу за скупе вечерње хаљине и комплете, призива римски тирански систем владавине који одржава покорност и мир поданика геслом обезбедити им „хлеба и игара“. С друге стране, мењање гардеробе жена које су дошле у позориште, представља карневалско костимирање, играње неке друге улоге, привремено мењање идентитета. Завршетак карневалске чаролије је отрежњујући, па сцена голих жена које у доњем вешу јуре Москвом, с једне стране представља пародију књижевног мотива престанка чаролије, што може да подсети на Пепељугу која остаје у крпицама и ритамима после поноћи, а с друге стране указује на дискрепанцију снова о луксузу и сиромашне совјетске Русије у којој су становници најчешће голи и боси. Ово „огољавање“ указује и на то да се испод скупе одеће оних који су до новца дошли на начин који је то Воланд сликовито представио (тако што им је „пао с неба“), најчешће крије најпре духовна и морална, а потом и материјална, голотиња и сиромаштво.

Прави карневалски русвај и урнебес почео је, међутим, да се догађа тек након завршетка најављене представе црне магије. „... али је важно то да је у

Варијетеу после тога почело нешто што је личило на вавилонску пропаст. (...) на портал су се пели радозналци, чуле се паклене експлозије смеха, бесни урлици, које је заглушивала ларма бубњева из оркестра.“ (стр 122) Очигледно је да су догађаји који су претходили изазвали поремећај хармоније и немир код иначе кротких и мирних грађана, што је све допринело стварању једног општег трансa и опијености другом могућношћу живљења коју пружа карневал. Вавилонска пропаст коју иситиче приповедач и чија се сликовитост може пренети на описане догађаје, очигледно треба да назначи и наговести почетак подела, завада, раздвајања, сукоба интереса међу онима који су научени били да иступају као истомишљеници. Та друга могућност живота дочарана карневалом и црном магијом, треба да почне да буди свест о себи, о бољем, другачијем, и да онемогући градњу „стаљинистичке вавилонске куле“, односно даље спровођење суманутих и нереалних амбиција апсолутистичке власти.

6. 4. Споредна карневалска сцена – лудница

Биланс описаних догађаја и, уопште, Воландовог доласка у Москву, представља нагла посећеност и попуњеност капацитета клинике за душевно поремећене. Сусрет са Воландом који појединцима нуди другачију могућност живљења, који провоцира да се из њих самих испоље они слојеви личности који су били потиснути или неоткривени, изазива расцеп у њиховим душама који их доводи у сукоб са сопственим идентитетом и са спољним светом.

Сазнање о врло опипљивом постојању зле силе која контролише и одређује збивања и појединачне судбине, попут Берлиозове, код Ивана Николајевича Бездомног изазива најпре страх и потребу за отпором и побуном, а потом потпуну помирљивост и слом личности због чега он бива стационаран у душевној болници. На истом месту завршавају и Никанор Иванович који негира свој нови идентитет ситног крадљивца и шпекуланта, као и конференсије Варијетеа над којим је изведен врло сугестиван трик са откидањем главе после чега он није више у стању да разликује позоришну илузију од реалности.

Међутим, у слици луднице коју нам Булгаков даје сустигла су се многа симболичка значења. Она представља огледало актуелне политике. У земљи у

којој је стандард врло низак, а оскудица доминантна појава, једина средства која постоје улажу се уместо у уметност или неку другу делатност, у лудницу. Она је израз највећег комфора и луксуза. Иван Бездомни прво што примећује када тамо ступи јесте да је удобност иста као у Метрополу. Иронија се појачава када уследи објашњење да клиника представља понос друштва. „Код нас сваког дана долазе страни туристи“. Уместо уметничких дела, музеја, грађевина, страном туристи се као главна туристичка знаменитост у Москви нуди лудница. Булгаков нам, дакле сугерише да је лудило постало доминантан идентитет друштва. Али како је у природи сваке власти да за свога мандата стиче и гради за себе како би касније имала имовину и уточиште, показује се да совјетска власт, улажући у душевну болницу управо њу антиципира као одредиште своје будућности.

Пошто су поред гротескних појава попут Никанора Ивановича којем се бранећи своје поштење привиђају ђаволике креатуре као узрочници преваре или конферансијеа Бенгалског који тражи да му се врати његова глава, у лудници смештени и окупљени и поклоници, или чак ствараоци, уметности, Бездомни и Мајстор, она се указује и као пародирана, гротескна слика Парнаса. Ивану Николајевичу Понирову који носи уметнички псеудоним Бездомни, боравак у лудници ће помоћи да дође до самога себе, да спозна свој истинити идентитет. Сусрет са правом уметношћу коју оличава Мајстор разоткриће му истину о сопственим ограничењима у тој дисциплини.

Душевна клиника је исто тако и у служби карневализације и карневала. У ноћи када се догађа велики карневалски карамбол и дефиле у Варијетеу и испред њега, на улицама Москве, клиника се указује као споредна карневалска сцена. У њој се окупљају лица која су учествовала у спектаклу у Варијетеу или у догађајима који су непосредно претходили. Сви су померени из свог уобичајеног, свакодневног обличја, преузимају маску лудака и парадирају ходницима луднице изговарајући сведени текст који је у складу са улогама које носе. Учесник у тој гротескној паради ништа мање није ни сам начелник клинике, доктор Стравински. Обучен у бели мантил, он руководи својим ансамблом глумаца-пацијената. Стравински је, међутим, и продужена рука Воланда. Он прихвата и збрињава оне које Воланд проглашава друштвено одбаченима. Као што Воланд има своју ђаволску свиту, тако је има и Стравински: „Кроз неколико тренутака пред Иваном

није било ни Стравинског ни његове свите“ (стр. 88). Исто као и Ђаво, појављује се и нестаје.

За Мајстора, правог уметника, писца, лудница представља не само уточиште од хипокризије власти и друштва, књижевне критике која је онемогућила његово даље стваралаштво, него и неку врсту чекаонице док силе добра и зла не одлуче о његовој даљој судбини. Његова ситуација показује да када писац у апсолутистичким системима са повећаном цензуром саопшти истину о том свету и времену, једини начин да не буде ликвидиран јесте да добровољно преузме идентитет лудака. У једном тренутку, након суочења са силом механизма који онемогућавају да истина буде изречена, злбом критичара, општом корумпираношћу у свету уметности, лудило престаје да буде маска свесно стављена, већ постаје прави идентитет.

Неуништивост уметности и неуништивост истине, Булгаков сликовито представља божанским месијанским залагањем и интервенисањем. Позивајући се на прехришћанску космогонију у којој је постојало јединство Бога и Ђавола, и у овом случају, иако Ђаво има своју независност и самосталан интегритет, они иступају заједнички. Спроведећи Божју вољу, Ђаво у лику професора Воланда изврће наопако систем вредности совјетског друштва.

Спасавајући уметност коју отелотворује Мајстор и спасавајући љубав коју отелотворује Маргарита, Воланд организује за њих низ ритуалних радњи и догађаја у циљу припремања за оно што их чека, а то је одлазак у вечност. Главни догађај на којем ће Маргарита доћи до откровења о себи, Мајстору, времену и вечности јесте бал код Сатане. Њему претходи неколико припремних радњи: остваривање контакта више силе са Маргаритом, обред и преоблачење, испробавање новостечених моћи и освета, и коначно сам бал.

6. 5. Бал код Сатане – карневалска бајка

Надреални елементи приповедања у другом делу романа, када се тек уводи лик Маргарите, постају истакнути и попримају мотивационе слојеве из бајки. Сусрет Азазела и Маргарите испред Кремља евоцира сцену из бајки када главном јунаку помагач даје савете и уручује чаробно средство као помоћ на путу до циља.

Маргаритин циљ је да пронађе Мајстора, љубав свог живота. На том путу она среће помоћника и том приликом добија чаробну помаду и упутство како да је употреби. „Дајући у јунакове руке чаробно средство, бајка постиже врхнац. (...) Даље јунак игра сасвим пасивну улогу, за њега све ради његов помоћник, и он сам делује уз помоћ чаробног средства.“¹⁷⁴ Евоцирајући ликовни и значењски регистар бајки, Булгаков у овом делу романа наратију и јунаке премешта у бајковни контекст, унутар којег постоје подразумевана значења, па се зато преокрет у судбини насловних јунака – њихова смрт и ступање у загробни живот – не објашњава експлицитно, некаквом реалистичком језичком мотивацијом, већ управо дискурсом бајке, где су улоге и функције унапред утврђене. Потрага јунака/јунакиње бајке за својим циљем, који је најчешће заробљена или сакривена невеста/вереник, која га води кроз шуму, опасности и препреке, заправо је ступање јунака у царство мртвих које симболизује шума и ликови помагачи. „Шума у бајци има функцију ретардирајуће препреке. (...) Она је скривала мистерију. Исправније ће бити да се придржавамо грађе; а грађа показује да шума окружује друго царство, да пут у други свет води кроз шуму.“¹⁷⁵ Мада ће се Маргарита у амбијенту шуме наћи нешто касније, већ ситуација у којој она стиче помоћника, чаробно средство и мантру коју треба да изговори, недвосмислено указује на почетак њеног прелаза из реалног света у свет мртвих. „(...) Даривалац чаробног средства чува улаз у царство смрти.“¹⁷⁶ Азазело поред свог застрашујуће гротескног изгледа с којим смо се већ упознали – ватрено риђа коса, истакнути очњак, отмено одело, овога пута има још један детаљ који упућује на његову необичност и могућу везу са преткласним фолклором из којег потиче лик вештице Баба-Јаге – помагача. У цепу финог сакоа уместо марамице, Азазело носи оглодану кокошју ножицу. Кокошја ножица асоцијативну нит помера на Баба-Јагу чија колиба стоји на кокошјим ножицама. Животињски изглед колибе Проп објашњава њеном функционалношћу у провобитним обредима иницијације у току којих посвећеник прелази привремено у свет смрти означен животињском

¹⁷⁴ Владимир Проп, *Историјски корени чаробне бајке*, прев. Марија-Магдалена Косановић и Богдан Косановић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2013, стр. 203.

¹⁷⁵ Исто, стр. 64.

¹⁷⁶ Исто, стр. 65.

фигуром, а што је све запамтила и пренела бајка.¹⁷⁷ Тај детаљ у гардероби Азазела придаје му функцију лика Баба Јаге, односно одређује га као једну од њених варијанти, а истовремено антиципира скори преокрет Маргаритиног живота, и улогу и костим који ће она ускоро носити. Мазање помаде и магичне речи које изговара представљају обред након којег Маргарита стиче натприродне моћи. Она постаје невидљива лепотица-вештица, узјахује метлу и креће на свој пут. Све оно што се даље дешава на путу до Сатане и бала који приређује, представља супстрат бајковне авантуре по загробном свету, карневалског весела и својеврсне авангардне хипертрофије свих ових мотива. Пошто Маргаритина собарица Наташа такође употребљава Азазелову помаду и постаје вештица-пратиља која не јаше метлу него њиховог лицемерног и приглупог суседа Николаја Ивановича који је добио обличје брава, чиме он постаје још један гротескни лик у плејади таквих наказно-фантастичних ликова, елементи и функције из бајке сада ступају у службу модернистичке критике и пародије лажног морала друштва. Истовремено, овај необични лет изнад Москве представља весели, необуздани дефиле карневалских маски. Он је такође и саставни део словенске, руске традиције народне фантастике. Маргарита током тог лѐта и сама себе пореди са Коњићем-грбоњићем, а пут усмерен ка реци и купање у топлој води представља обред којим Маргарита постаје једна од водених вила. Русалке заједно са сатирима изводе обредни плес на месечини, што све заједно представља неку врсту иницијације за Маргариту. Она постаје спремна да ступи у свет митског, фантастичног и вечног.

Маргарита је одабрана да буде домаћица или краљица Бала код Сатане. Сам бал не представља спектакл али одражава гламур. Кроз велике дворане точи се шампањац, свира цез, афрички ливрејисани црнци послужују. Гости бала дефилују пред Маргаритом. Они долазе из историје, из прошлости, и оличење су душа које су згрешиле и сада живе своје вечне животе под окриљем Сатане. То није бал под маскама, али тиме што бестелесне душе узимају људска обличја, реч је о томе да се у посмртном свету дешава годишњи празник који представља измену устаљеног поретка ствари тог света услед чега душе умрлих задобијају своје првобитне телесне идентитете. Пролећни бал пуног месеца који Сатана приређује сваке године, коинцидира са одигравањем карневала у људском свету

¹⁷⁷ Исто, стр 67–71.

који је условљен годишњим и природним менама. Тај Сатанин бал није ништа друго него онострани карневал, карневал у смрти. Оно што је у карневалу дефиле веселих маски, овде је дефиле грешника, друштвених изгредника, њихових посмртних остатака. Убице, доушници, издајници, развратници, варалице, целати, лудаци, појављују се пред Маргаритом, представљају се и поклањају јој се. Овако конципиран, Булгаковљев (пост)авангардни карневал помера границе традиционалне светковине и отвара врата за његово ново значењско и хронотопско трансформисање, чији је циљ давање огољене друштвене слике која не би била ублажена или улепшана жовијалношћу празника. Тиме што карневал преноси у „загробни“ хронотоп, Булгаков донекле персифлира основно значење и концепт карневала као празника јединства смрти и живота, указујући да ако се та цикличност има разумети као општост и образац постојања човечанства, онда смрт не може бити амнестија за злочин, па како све непрестано кружи, онда се као на карневалском дефилеу маски и сви злочинци изнова појављују, односно карневалски умиру и изнова рађају.

Тако је у загробном карневалу Краљица бала достојанствена верзија принца карневала. Она је отмена и префињена у својој лепоти. На глави јој сија краљевска дијадема, на ногама носи ципеле сашивене од латица руже, а око врата тежак ланац са фигуром црног псића (поновна инвокација облика у којем се Мефистофел појављује у Гетеовом *Фаусту*). Њен костим уздиже је на краљевске висине и изазива поштовање свих присутних, а у супротности је са костимима осталих домаћина. Оно што претходи одевању у свечани костим је још један ритуал. Маргарита је подвргнута обредном прању, али овог пута не у води него у крви. Окупавши се у базену пуном крви, Маргарита постаје део Сатаниног света. Она симболички губи невиност (овоземаљску), спознаје тајну, стиче нови идентитет. Крв као животодавна течност и овде је покретачки принцип. Када Маргарита као краљица бала помало изгуби снагу Коровјев и Бегемот је одводе под туш крви да би се опоравила. Та крв која се у изобиљу налази у многим балским одајама и то врло отмено аранжирана, није само сигнификант пакленог, ђаволовог света под чијим се окриљем они сада налазе, него је и алузија на крв која шикља на све стране у уређеном спољашњем свету изван бала, којем је Маргарита до недавно припадала.

Бегемот као и обично пародира и исмејава сваку озбиљност и достојанственост. За потребе бала и он се костимира, дајући тако свој допринос захтеваној свечаности. Он одева белу кравату која се обично носи уз фрак, око врата носи дамски двоглед, а своје бркове је напудерисао у златно. Како је изглед мачора костим већ сам по себи, ови додати детаљи јесу дупло костимирање и чине да он представља једну лакрдијашку карневалску маску. Придавање елемената отмености, као што су кравата, дамски двоглед и позлаћени бркови, маски која је сама по себи гротескна, одвија се уз помоћ стилског средства батос, тј. оног његовог аспекта који се зове батетични премашај и којим се особине узвишености приписују лицу или објекту за који је то непримерено.

Када се на крају бала, након посмртног дефилеа разних убица, отпадника, њихових костура и лешева, појави Воланд, одевен исто онако као и пре бала – у старој, прљавој спаваћици и с капицом за спавање, он тада постаје пајак, или принц карневала који представља детронизованог владара.

Тако Сатанин бал Пуног месеца, који је пун језе, крви и страха антипод је традиционалном карневалу који је бременим смехом и радошћу. Док у карневалу путем смеха долази до друштвеног ослобађања од стега власти и догме, у Воландовом анти-карневалу страх и обмана изазивају ново поробљавање. Фантастични хронотоп унутар којег функционише анти-карневал, само је оквир и симболична представа реалног живота у тоталитарном друштву.

6.6. Скидање маски – митско време

Скидање маски и завршетак свеопштег карневала не догађа се одмах након „бала пуног месеца“, него тек онда када се Воландова мисија у Москви у потпуности заврши. Према вољи Бога, Мајстор и Маргарита губе земаљски живот а стичу живот у вечности, што заправо значи спасавање уметности и љубави. Тек када напуштају Москву и крећу пут неодређених временских даљина, у свет неког другог постојања, Воланда и његову свиту сагледавамо у њиховим правом изгледу. Тада се мења њихово обличје, скидају се костими и маске и спознаје се оно што је било испод, а што је сушта иситна. „Ноћ је летела поред њих, хватала коњанике за огртаче и, смичући их са рамена, откривала преваре“ (стр. 307).

Циркуска појава Коровјова претвара се у тамно-љубичастог ритера мрачног лица које се никада није осмехивало. Скидање маске и преображај најбоље се сагледава у Бегемотовом случају чији је костим и иначе био најупечатљивији: „Ноћ је откинула и раскошан реп Бегемота, смакла са њега крзно и разбацала га по баруштинама“ (стр 308). Испод костима мачка шаљивције и враголана налазио се мршав младић демон-паж. Азазело постаје витез демон-убица. Једино што Маргарита спознаје од Воландовог новог руха јесте коњ као комад помрчине, чија је грива састављена од облака. То упућује на његову неухватљивост, на идентитет кнеза помрчине.

Одлазак ђаволове дружине из Москве личи на завршетак карневалске чаролије, када остају само празне љуштуре, одбачени костими и варљиво сећање на оно што се догодило. То што се догодило, међутим, није безначајно, с обзиром да су се многе судбине преокренуле, а многи животи пореметили. Укупно сагледано, то су ипак појединачне мене и турбуленције. Воландова мисија је била да промени свет, а совјетско друштво после тога није постало ни боље ни лошије. Оно што је недвосмислено постигнуто јесте исправно портретисање и критичко осветљавање и разобличавање тог и таквог друштва и његових представника и манипулација и обмана путем којих се влада. Булгаков је увео лик „ђавола који чини добро“ како би изнео тезу да се спасење не треба тражити у религији, која је обмана исто онако као што обману гради и производи тоталитарна држава, него у уметности и љубави, које су персонификоване у ликовима Мајстора и Маргарите.

6. 7. Амбивалентни трагички јунак Понтије Пилат

Хришћански, или јерусалимски, слој романа, чини се наоко издвојен и самосталан у односу на „московски“ слој. У њему нема хумора, пародије, гротеске који су врло изражени у московском роману и чине његову главну стилску и тематску карактеристику и спону са карневалском традицијом. Та издвојеност и различитост, међутим, само је привидна. Не само што је овде реч о композиционом механизму романа у роману, него је управо Мајсторов роман о Понтију Пилату и Исусу Христу алегорична слика и показатељ оног света који се разобличава, пародира, исмева, а у којем живи јунак, аутор историјског романа.

Баш зато што је алегоријска сатира савременог света, и роман и његов аутор Мајстор биће прохибовани од стране политичко-уметничких структура у држави, што је истовремено аутобиографски контекст самог Булгакова односно судбине његовог књижевног стваралаштва, па се тако овде заправо гради троструки однос „романа у роману у роману“, чиме се персифлажа, карикатура, иронија и сатира овог „троглавог“ романа додатно појачавају. Отуда историјски, хришћански круг чини јединство са московским кругом који је извор смеха, гротеске а тиме и карневализације.

Веза са карневалом, карневалском иронијом и амбивалентношћу уочава се у роману о Понтију Пилату и када се он чита самостално, без ослањања на савременни московски роман. Радња тог романа – суђење, погубљење, сахрана, освета Јуди, одвија се пред и током великог празника пасхе. Празник и празничност јесу у другом плану, али иако дискретно присутни они одређују поступке, дијалоге и атмосферу овог романа.

Обичај да се на дан велике пасхе један од осуђеника на смрт мора помиловати, указује на то колики је значај и моћ празника. Весела празнична карневалска игра која привремено изокреће свет и поредак, овде на истоку има моћ да мења људске и историјске судбине. „Према закону, а сходно обичају, једног од та два преступника требало је пустити на слободу у част тог дана наступајућег великог празника пасхе.“ (стр 35) То показује да су празник и обичаји важнији и старији од закона, односно да је празник ушао у закон и почео да диктира слово закона.

Док прокуратор Јудеје доноси одлуку о казни за ухапшеног изгредника Јешуу Га-Ноцрија, на тргу испред палате окупља се светина, узнемирена, спремна на nerede. Јерусалимски празнични трг није безбрижан, весели карневалски трг. Он се и налази на супротној страни од изворног карневалског трга који припада западном делу царства. Овде, на истоку, тај празнични трг иако стиче све оне карактеристике прослављања, крије и нешто злокобно, неки немир и несрећу. „Мноштво разних људи долази у овај град о празнику. Међу њима се налазе чаробњаци, астролози, пророци и убице, а има и лажљиваца.“ (стр 24) Иначе уобичајена гужва и пометња на градском тргу уочи празника, сада добија узнемирујућу димензију. Уз галаму, звуке трубе, топот коња, повике, телали на

различитим језицима разглашавају одлуку прокуратора. Ствара се осећај панике и тескобе. Та тескоба и притисак основна су стања и расположења која закупају Понтија Пилата. Њихов извор је унутрашњи конфликт услед немоћи да доноси одлуке по својој процени и нечиста савест која се потом јавља. Прокуратор то можда и зна, али не жели да призна, па сопствену немоћ и физичко и душевно незадовољство објашњава деловањем празника на иначе срећен и јасан живот: „Али ови празници!... Врачеви, мађионичари, ове гомиле богомољаца! Фанатици! (...) – Да, празници су овде тешки – сложио се гост. – Од све душе желим да се они што пре заврше.“ (стр. 256) Прокуратор и његов гост, шеф тајне службе Араније, овде заправо воде дијалог са двоструким значењем. Обојица знају да оно што је тешко прокуратору није празник, његови учесници и апаратура, већ бремене тешке одлуке и нечисте савести. Оно што прокуратор жели да се заврши јесте та непријатна епизода са „пророком“ чију је истину он врло добро разумео и спознао, али није смео да јој се приклони.

Такав разговор са скривеним значењима њих двојица ће водити и приликом одлучивања о судбини издајнице Јуде Искариотског. Према извештају шефа тајне службе, Га-Ноцријеве приталице планирају Јудино убиство с идејом да новац који је добио врате првосвештенику уз поруку да га сам Јуда враћа. „Замислите, да ли ће бити пријатно првосвештенику да ове празничне ноћи добије такав поклон? – Не само да ће му бити непријатно, већ сматрам прокураторе да ће то изазвати велики скандал.“ Због тога прокуратор и издаје налог да се такво убиство спречи и Јуда сачува, како првосвештеник не би имао непријатност. Али разговор који даље тече отвара другачију перспективу: „А ипак, њега ће данас преклати – упорно је поновио Пилат – предосећање ми то говори (...) – Разумем, – покорно је одговорио гост (...) – Значи, преклаће га, игемоне? – Да – одговорио је Пилат.“ (стр. 260) Пилат је на овај начин, наредио ликвидацију Јуде не изрекавши наредбу. Тек касније у разговору са Левијем Матејем, када му саопштава да је Јуда већ мртав, на Матејево питање ко је то учинио, одговара да је он то наредио. Овакав разговор у току празничне ноћи, када су уходе свугде сакривене, својом игром значења, подразумевањем да се жели супротно од онога што се рекло, а и то што се рекло није баш оно што дословно значи него нешто сасвим друго, представља шифровану, маскирану комуникацију која омогућава прокуратору да

испуни своју интимну жељу и искупи свој погрешни поступак према Га-Ноцирију ликвидирајући његовог издајника Јуду, а да истовремено задржи улогу хегемона доследног и оданог царској и свештеничкој политици. Уједно, оваквим скривеним дијалогом успоставља се сазвучје више гласова између јунака и унутар самог Понтија Пилата. Полифоничност овог дијалога заснована је на његовој иронијској основи, која је дискурс карневализоване књижевности из које се изграђује слојевитост значења. Линда Хачеон објашњава да је однос изреченог и неизреченог од суштинске важности за стицање и разумевање иронијског значења: „Али оба ова аспекта се очигледно успостављају на идеји о ироничном значењу као релационом, што је резултат изједначавања изреченог и неизреченог, од којих свако добија значење само у релацији са оним другим. Поштено говорећи, то није однос једнаких страна: моћ неизреченог да изазове изречено јесте одлучујући значењски услов ироније.”¹⁷⁸

Празничне свечаности има и у сцени испраћаја на Голготу. Гомила народа који у поворци прати осуђенике одаје утисак церемоније која се одвија: „На зачељу процесције налази се одред војника, а за њим је ишло око две хиљаде радозналаца, који се нису плашили паклене врућине и који су желели да присуствују занимљивом призору. Овим радозналцима из града су се сада придружили радозналци – богомољци...” (стр 150). Ова поворка с једне стране одаје нешто озбиљно и на неки начин свечано, а с друге стране личи на дефиле различитих маски: ту су војници, богомољци, религиозни поклоници, обични радозналци и празнични дошљаци с трга који трагају за сензацијом, забавом, необичношћу. Римска пешадија која је у царској служби и на царском задатку, бива у том тренутку детронизована. Центурион им дозвољава да због врућине скину шлемове и покрију главе белим марамама натопљеним водом. Тако испраћај великог пророка, будућег богочовека има у себи карневалску амбивалентност, спону озбиљног и смешног.

Права карневалска сцена одвија се у ноћи велике пасхе кад ће Јуда бити убијен. Празнична атмосфера је у тој вечери већ узаврела. Људи се ужурбаном

¹⁷⁸ Linda Hutcheon, *Irony's Edge*, London and New York, Routledge, 1994, str. 59. Превод одломка с енглеског: Н. А. (But both these aspects obviously rely upon the idea of ironic meaning as relational, as the result of bringing – even the subbing – together of the said and the unsaid, each of which takes on meaning only in relation to the other. Admittedly, this (like most) is not a relation of equals: the power of the unsaid to challenge the said is the defining semantic condition of irony.)

крећу улицама да би стигли кућама на празничну вечеру, а двоје маскираних ликова спроводе игру лажних трагова, двоструких идентитета која води једном од оних неразрешених карневалских убистава која су присутна и у *Александријском квартету*, позорници оријенталног карневала. Убиство на карневалу са замењеним идентитетима под маскама у *Александријском квартету* се дешава под окриљем полиције, која штити представнике колонијалне власти, а убиство у Јерусалиму током великог празника пасхе које је пропраћено преоблачењима и скривеним идентитетима, спроводи полиција која је у служби такође колонијалне, римске, царске власти. У јерусалимском под-роману *Мајстора и Маргарите* шеф царске тајне обавештајне службе сакрива свој идентитет, навлачи црни плашт преко себе и посећује Низу, жену грчког трговца, с којом се врло кратко договара око нечега што је много раније било уговорено, што имплицира сцену карневалске мистичности, која се усложњава онда када Низа почне да се потом преоблачи и преко себе ставља тамни плашт. Оно што она даље ради јесте типична карневалска игра лажног завођења, лажног обећања, навођења на замку, а све уз помоћ празничне опијености, заводљивости, узбуђења. Пресревши тако маскирана Јуду који је кренуо управо ка њој у својој љубавној жељи, она ту жељу још више распламсава, обећавајући узбуђење и страст на много романтичнијем месту како и доликује празничној атмосфери: „Мени је досадно. Код нас је празник, а шта ћеш ми ти саветовати да радим? (...) Ја сам одлучила да одем ван града и слушавам славује.“ Док Низа тако сензуално шапућући испод покроба преко лица, Јуду шаље на имање маслина у Гетсиманију, све оно што се међу њима одиграва има димензије карневалског хронотопа: маскирани протагонисти, јурњава мрачним улицама, страст, издаја, убиство, замаскирани идентитет убице.... Замена идентитета је у овој сцени трострука и односи се на план Јудиних очекивања кога ће срести на имању маслина, план суочења са убицама за које верује да су Јешуини пријатељи и план истине када се открива да су убице Пилатова тајна полиција. Овакав обрт читавој игри даје елемент интриге и трагедије истовремено. Пилатов поступак кажњавања сарадника власти у најмању руку може се сагледати као компромитујући. Тим чином он изнутра подрива државу коју представља и у чије име влада. Т. М. Вахитова ову сцену издваја као

кључну за праћење преображаја Пилата диктатора у Пилата трагичног јунака.¹⁷⁹ У њему се сустиче сукоб дужности и суровости коју захтева власт чији је он репрезент, и истине и морала које захтева његова савест. То је заправо дуалност или дијалогичност људске природе о чему говори Бахтин када хоће да истакне конфликт јунака са светом. Његов извор је у дубокој унутрашњој двогласности самог јунака: „Истина, и у роману говорна разноликост је углавном увек персонификована, отелотворена у индивидуалним ликовима људи са индивидуализованим разногласјем и противуречностима.“¹⁸⁰ Конфликт са светом и са самим собом који проистиче из противречних, амбивалентних слојева јунака, постаје за њега трагичан и води стварању двоструког идентитета – појавног којим се задовољавају обавезе према свету и скривеног, интимног који је у сагласју са сопственом савешћу и кроз који се остварује порив за праведношћу, хуманошћу и милосрђем. Није неважно то што до Пилатове трагичне располућености идентитета долази у току празника. Празник својим апаратом омогућава Пилату да превазиђе личну тескобу и осујећеност услед дужности коју врши.

Осећање олакшања и испуњења савести услед такве скривене наредбе коју Пилат (не) издаје је само привидно. Оно што он стварно не чини а што је могао да учини, јесте ослобађајућа пресуда за Јешуу Га-Ноцрија. То његов лик чини трагичним у оквирима који су много већи од једне животне судбине, историјске приче или карактеризације датог лика у роману. Понтије Пилат постаје трагична личност у митским размерама. Таква трагичност, као свака права трагичност, нема могућност разрешења. И то је мотив од којег полази Булгаков и уз помоћ чега он ствара спону између времена садашњости и времена историје и мита.

6. 8. Контрастне паралеле два „романа без романа“

Тумачи Булгаковљевог дела су покушавали да пронађу изворе из којих је он проналазио грађу за обликовање приче и ликова који многим елементима нису подударни са библијским и јеванђеоским предањем. Тако се учача веза са гностицизмом, езотеризмом, јеретичким учењима, масонским, апокрифним

¹⁷⁹ Т. М. Вахитова, „Проблеми власти в романе 'Мастер и Маргарита'“, у: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования и материалы*, книга 2, Санкт-Петербург, „Наука“, 1994.

¹⁸⁰ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989, стр. 86.

јеванђељима, Талмудом, итд,¹⁸¹ што је свакако интересно за истраживање али није пресудно за разумевање свевремености питања односа добра и зла, истине и лажи, љубави и уметности. Без задирања у знања специфичних области и наука које би могле бити извор Булгаковљевих увида у тему Христовог страдања, познато је да су у свим старим космогонијама бог и ђаво приказани као равноправни и као две стране једне целине. Арон Гуревич подсећа да је у средњовековној мисли ђаво постао господар који тежи да потчини слабе и колебљиве душе и да заједно са својим помагачима наводи људе на грех али их не приморава већ им оставља слободу да пристану или не пристану на то. Тај антагонизам између принципа добра и принципа зла према Гуревичу већ сам по себи претпоставља могућност њиховог карневалског третирања. „Средњовековном демону није страно двојство и како ће то даље бити показано, чак ни одређена привлачност.“¹⁸² То би даље могло да значи да су фигуре бога (анђела) и ђавола две могућности идентитета једног истог стваралачког бића. Отуда у *Мајстору и Маргарити* Воланд и Јешуа Га-Ноцри нису опоненти већ иступају заједнички и спроводе исту мисију. Чак улога самог Христа у савременој, московској радњи романа, постаје неважна, маргинална. Н. К. Чаврјушин сматра да у погледу уметничког стварања и обликовања света Христ даје предност Воланду, односно уступа место ђаволу.¹⁸³ Ако је таква тврдња можда сувише слободна, неспорно је, међутим, да иако у сагласју са Исусом Христом, Воланд јесте тај ко иступа, ко је видљив и ко управља догађајима. Ђаво је дакле спона између времена мита и садашњости, односно на плану романа између јерусалимске и московске радње.

Питањем спона савременог и историјског (митског) слоја романа бавили су се највише Г. Лескис и К. Атарова који издвајају читав низ мотива који су својеврсне паралеле московских и јерусалимских поглавља.¹⁸⁴ На првом месту они уочавају везу између две престонице, совјетске Москве и јудејског Јерусалима, најпре на спољашњем плану, изражено физиономијом градова,

¹⁸¹ Г. Лескис и К. Атарова, *Путеводител по роману Михаила Булгакова 'Мастер и Маргарита'*, Москва, Радуга, 2007, стр. 182.

¹⁸² Арон Гуревич, *Проблем народне културе у средњем веку*, Београд, Графос, 1987, стр. 291.

¹⁸³ Н. К. Чаврјушин, „Нравственный идеал и литургическая символика в романе 'Мастер и Маргарита'“, у: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования, материалы, библиография*, книга 3, Санкт-Петербург, Наука, 1995.

¹⁸⁴ Г. Лескис и К. Атарова, наведено дело, стр. 307.

кривудавим арбатским улицама које одговарају истим таквим улицицама јерусалимског доњег града. Такође, они уочавају да, с друге стране, опис наговештене скоре пропасти Јерусалима („Постајало је све тамније. Црн облак је већ прекрио пола неба, устремљујући се ка Јерушалаиму, бели узнемирени облаци су летели испред црног облака пуног црне влаге и ватре (...) Помрчина је прекрила Јерушалаим“, (стр.158–159)) има свој одјек у опису Москве сагледане из Маргаритине перспективе, с висине лета, приликом коначног напуштања града (не виде се више цветне баште, нема града, као да је пропао у земљу).

Лескис и Атарова уочавају и паралелу двојице главних јунака оба романа, Мајстора и Јешуе и њихових ученика Ивана Бездомног и Левија Матеја и издајника Могарича и Јуде.

Те паралеле, међутим, нису праволинијске. Ако се погледа пар Мајстор–Јешуа, може се уочити да су обојица ствараоци, несхваћени од стране власти и своје средине и обојица страдају ради остваривања својих идеја и вечног живота њиховог дела. Обојица имају свог ученика који ће наставити њихово дело, Јешуа Левија Матеја, а Мајстор Ивана Бездомног. Оваква паралела указује на постојање подударности историјских идентитета. Мајстор као фигура истинског уметника и ствараоца, може бити оваплоћење архетипског памћења и историјског трајања првобитне или прве стваралачке силе оличене у лику Јешуе, односно он представља исти идентитет у другом историјском времену.

Паралела између друга два пара, ствараочевих следбеника и издајника, развија се у другачијем правцу. Следбеници, односно ученици, нису слични између себе. Леви Матеј је одан али неспособан да разуме мисао и висину свог учитеља Јешуе. Напротив, он чини супротно од онога чему је подучаван. Жели да убије најпре свог учитеља како би га спасао самртних мука, а потом и издајника Јуду. Идеја праштања коју је Јешуа проповедао, њему је очигледно страна. Левиј Матеј је ученик по својој вољи, али није дорастао томе да буде ученик. И то је димензија која његов лик чини трагички-безначајним. Иван Бездомни, с друге стране, постаје ученик игром случаја и достижући високи степен разумевања и препознавања свога учитеља, то јест његове уметничке и стваралачке величине, и сам доживљава велику трансформацију и преображај. Од безначајног песника који је стварао у служби идеологије, он најпре постаје неко ко спознаје неважност

и погрешност свог дотадашњег рада, а потом се преображава у уметника епигона, способног да настави и заврши дело генијалног уметника. Док је, дакле, Левиј Матеј као ученик остао ускраћен за право сазнање истине, Иван Бездомни као ученик је дошао до спознаје и уметности и себе, и тиме је стекао способност да промени себе и свој идентитет, да од песника идеолошког послушника постане песник уметнички следбеник.

Пар издајника, Јуда и Могарич, приказани су као слаби карактери, вођени ситном коришћу. Трансформација овде тече у обрнутом смеру у односу на пар ученика. Јуда је тај који доживљава промену, који спознаје сопствену грешку. Иако не може грешку да исправи, чином спознаје он успева себе да измени. Могарич не само да не доживљава никакву промену, већ, напротив, своју издају припрема много раније и плански је спроводи, користећи маску пријатеља.

Лескис и Катарова набрајају и паралеле многих појединачних мотива¹⁸⁵, али лако је уочљиво да се оне најчешће формирају као парови озбиљно-смешног. Оно што је у јерусалимском роману високо у московском постаје пародирано и ниско. Мотив главобоље, која мучи Пилата и која симболички може да означава бол главе која се мучи да спозна и одлучи шта је истина и шта је исправна одлука, у московским поглављима дат је кроз сцену главобоље Степе Лиходејева услед јутарњег мамурлука. Успостављање овакве мотивацијске паралеле при чему су симболичко значење једног мотива и реално значење другог у међусобној колизији, тако што други драстично унижава и обезвређује колоплет значења првог, одвија се према механизму батоса као стилског средства. Батос се препознаје и у паралелизму сцена с поткупљивањем. Јуда бива поткупљен од стране синдериона да изда Јешуу Га-Ноцрија, као опасног проповедника који својим проповедима доводи у питање кредибилитет истог тог синдериона, свештеничке власти. Никанор Иванович кога поткупљује Воланд у улози професора из иностранства како би могао без докумената да користи стан у згради у којој је он председник кућног савета, нема никакву важну улогу ни за оног ко га поткупљује (Воланда-ђавола) ни за оне због којих га поткупљује (совјетска власт и полицијски апарат). За разлику од Јуде чија је улога остала историјски и митски запамћена, поткупљивање Никанора Ивановича заборавиће

¹⁸⁵ Исто, стр. 309

се брже него што се и десило, без обзира што ће он сам због тога испаштати. Прво поткупљивање је митског, историјског и симболичког карактера, а друго поткупљивање у роману, услед тога што представља само једно од многобројних, свакодневних поткупљивања од стране власти у савремено доба зарад регрутовања доушника, јесте његова пародирана, снижена слика, или батетична тапеиноза.¹⁸⁶

6. 9. Амбивалентно јединство смеха и страха

Оно што много дубље повезује један и други слој романа, односно оно што прожима цео роман јесу мотив страха и њему супротстављен мотив смеха. У јерусалимском роману страх се јавља у неколико димензија. Представници званичне римске религије сабрани у телу које се зове синдерион, у своје име и у име државе коју представљају уплашени су од проповеди Јешуе Га-ноцрија. Оно што њих плаши није најавна неке нове религије која би довела у питање сва њихова веровања и знања, већ губитак сопствене моћи. Тај страх рађа још ригорознију репресију. Понтије Пилат који спознаје истину нове религије има страх најпре пред оним што та истина доноси. Он предосећа да са њом мора доћи до измене читавог старог света, римске државе и њеног устројства. Тај далекосежни страх пред истином која све мења је повезан са конкретним страхом од репресије и казне за оне који се тој истини приволе. Страх који и води Понтија Пилата у његовим одлукама, чини га slabим човеком, лишеним димензије хероја, али тај страх му истовремено даје и једну изразито људску димензију. Страх једнако управља поступцима Јуде и Левија Матеја. Јуда се одлучује на издају како из ситне користи тако и због осећања страха услед приклањања прокаженој религији. Јудин страх добија свој смисао приликом суочења са Пилатовом тајном полицијом. Левија Матеја испрва неустрашивост мотивише у његовим поступцима (крађа ножа у пекари, план спасавања Јешуе), а онда га страх попуно демотивише и слама. Једини који не бива опхрван страхом је сам Јешуа Га-Ноцри.

¹⁸⁶ Срдан Богосављевић, *Антиклимакс*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

У московском слоју романа страх се јавља у дословном и пародираном виду. Страх обичних грађана од Воланда и његове свите јесте страх пред нечистом силом. С обзиром да Воланд демонстрирајући којекаква чудеса заправо разобличава лажне вредности, тај страх пред нечастивим и истином коју он предочава одговара страху од истине Јешуиних проповеди. С друге стране, готово сви протагонисти московског романа имају страх од власти, режима и његове тајне полиције. Тај страх је нека врста портрета Москве и Русије тог доба, и сликајући га, Булгаков му се истовремено и смеје и руга.

Финансијски директор Варијетеа, Римски, доживљава најпре страх пред суочењем са ђаволовом свитом, потом се тај страх убрзо преображава у страх за сопствени положај услед чекања одговора од својих претпостављених („оних горе“) на свој извештај о непланираним догађајима у Варијетеу, да би на крају сви ти страхови изродили некакав онтолошки страх, и страх за сопствени живот који Римског доводе у ирационално стање. Одлука да напусти Москву и заметне свој идентитет, резултат је једног паничног напада страха, али слика његовог одласка симболички изражава механизме поступања тадашњег совјетског режима и указује да страх Римског није неоправдан: „...Кроз пет минута испод стаклене куполе железничке станице одјурио је експресни воз и изгубио се у помрчини. Са њим се изгубио и Римски.“ (стр. 147)

Слично се успоставља спрега страха и полицијских метода власти у епизоди с Никанором Ивановичем. Када је полицији дојављено да настојник зграде у Садовој 10 спекулише девизама којима је потплаћен за вођење незаконитих послова, поступак који ће се над њим спровести и који ће регулисати његов потоњи живот антиципиран је сликом хапшњњ: „Кроз пет минута станари куће који су се налазили у дворишту, видели су како је председник у пратњи још два човека кренуо право ка излазу из куће. Причали су Да је Никанор Иванович био блед као крпа, да се заносио, у пролазу, као пијанац, и да је нешто мрмљао.“ (стр. 96)

Приликом успостављања првог контакта Воландове свите са Маргаритом, када Коровјев седа поред ње на клупу и започиње разговор надовезујући се на њене мисли, она испрва мисли да је то агент тајне полиције и бива уплашена.

Оваквих сцена има доста и њихов је циљ да се ослика реална колективна психолошка клима услед стално присутне репересије једне полицијске државе. Булгаков томе приступа пародијски. Све те сцене недвосмислено указују на застрашеност протагониста и атмосферу страха, али оне саме по себи нису страшне већ смешне. Према бахтиновском карневалском принципу смех се јавља као одбрана од ружног и страшног којим је свет опхрван, као начин да се превлада осећање страха и уобичајене немоћи пред њим. Арон Гуревич истиче важност тог момента када се смех простире на свет зла јер тако настаје гротеска која указује на постојање нечег натприродног у свакодневним појавама а истовремено представља емоционално признавање антагонизма између сила добра и зла, сакралног и нечистог, што све представља суштинско испољавање народне религиозности.¹⁸⁷

Зато поред оваквих сцена у којима је страх експлицитно описан, у роману напоредо постоји читав низ комичних епизода које поред тога што разобличавају систем власти који је извор страха и тако га обезвређују, истовремено својим вансеријским комичким ефектима успевају да се осамостале и да постану нека врста каталога смеха или антологије смешних призора. Уз већ издвојене „карневалске скиचे“ у првом делу романа који су у служби како раскринкавања лажног система вредности тако и развијања радње и постављање главног проблема, питања опстанка уметности, у први план, Воландова дружина спроводи додатне урнебесне комичке штосове. Они више немају директну везу са самом радњом, али су дати да појачају сатиричну, пародијску и пре свега комичку линију романа.

Тако је индикативна сцена у којој Коровјев и Бегемот настоје да уђу у клуб књижевника у који нису добродошли јер немају чланске карте. Дијалог са секретаром клуба коме се Коровјев представља као Достојевски, представља врхунску, иронијску стилизацију. Необразованост, глупост, ограниченост тадашње књижевне елите, метонимијски је изражена у лику секретара који се осећа врло супериорно јер је успео да, ризикујући да погреша, погоди да Достојевски није жив и тиме да разоткрије превару. Када Коровјев изјави да то није тачно зато што је Достојевски бесмртан, Булгаков постиже две ствари:

¹⁸⁷ Арон Гуревич, *Проблем народне културе у средњем веку*, прев. Лидија Суботин, Београд, Гафос, 1987, стр. 292.

указује на немогућност разумевања смисла уметности и књижевности од стране баш оних којима је поверена брига о књижевности, а то је управо клуб књижевника. Њихово незнање, неразумевање, који су пластично оцртани, истовремено откривају и карактер и домет њиховог књижевног стваралаштва, па самим тим и непримереност статуса писача које су себи доделили. Истовремено, на овај начин Булгаков прави оштру разлику између уметности и неуметности, и показује линију која означава право стваралаштво и кроз коју се остварује основна особина уметничких дела да остају бесмртна. Оно што је важно јесте да Булгаков успева да о овако озбиљним темама проговори кроз форму комедије забуне, шале и скерца.

Извор смеха су и описи или сажеци епилога Воландове „московске турнеје“. Приповедач тада користи неку врсту новинарског или репортерског дискурса уз помоћ којег сумира и збраја бесмислене и смешне догађаје који су се десили као одјек великог цумбуса који је изазвао ђавољи долазак. Подаци да је у неким градовима „хапшен“ и убијан велики број црних мачака, или да су властима пријављени као сумњиви грађани најразличитијих презимена која почињу на слово „в“, указује на кратковидост, ограниченост и немоћ како властодржаца тако и послушника власти и изнова их слика као смешне.

Ако се пође од тога да мотив доласка сатане спада у озбиљне теме повезане са теолошким, идеолошким, етичким контекстом, а да је у *Мајстору и Маргарити* свака сцена с ђаволом и његовом свитом обојена изразитим комичким тоном и извор је смеха и то иронијског, пародијског и сатиричног, ово дело се директно може сместити у корпус дела менипског жанра или, према Бахтиновој теорији, у корпус дела из „области озбиљно-смешног“¹⁸⁸. Припадност овом жанру се потврђује превасходно кроз присуство великог броја гротескних ликова (мачак Бегемот, Азazelо човек-јарац, Николај Иванович као брав-превозно средство, обезглављени конферансије Варијетеа...), и митско-фантастичних (Воланд-Сатана, виле русалке, Маргарита-вештица на метли, служавка Гела – девојка-вампира, Абандона анђеол смрти...), који радњи романа дају маскенбалско-карневалску димензију.

¹⁸⁸ Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, Нолит, Београд, 1978.

Дијалогичност *Мајстора и Маргарите* је заступљена на свим нивоима приповедања. Дијалог између добра и зла врши Воланд са представницима власти и обичним грађанима у московском роману. У хришћанском роману тај дијалог оствариваће се између Понтија Пилата и Јешуе Га-Ноцрија. Полифонијским овај роман у целини чини његов троструки дијалог – између паганства, хришћанства и стаљинистичког атеизма. Дијалогички је и однос античке и модерне апсолутистичке власти. Коначно, „дијалогичан“ је и сам дијалог између Понтија Пилата и Исуса Христа (Јешуе Га-Ноцрија) којим се питање истине, вере, слободе уздиже на универзални ниво и обгрљује роман у целини.

Маскирање, дијалогичност, пародичност и смех *Мајстора и Маргарите* којима се то дело квалификује као кључно у менипској књижевној традицији, задобили су истовремено и модернистичка обележја, чиме су њихове основне функције усложњене до нивоа изградње односно преиспитивања идентитета. Кроз маску, смех и дијалог, као стилска „оруђа“ менипске, карневалске књижевности, у *Мајстору и Маргарити* се успоставља питање утврђивања различитих идентитета – друштва, власти, религије, уметника, грађанина. Како на исти начин и у *Другој књизи Сеоба* маскирање, иронија и смех, као средства менипеје и карневала, успостављају дијалогичко креирање и преиспитивање идентитета главног јунака, може се закључити да карневализација и „менипеизација“ књижевности послератног модернизма јесте у функцији обликовања идентитета, као њеног кључног задатка у овом књижевном периоду.

„Александријски квартет“ Лоренса Дарела

– *Сомотски домино-костим*

У односу на облике карневализације који су препознати како у делима прве половине двадесетог века, тако и у послератном, поставангардном контексту, карневализација у *Александријском квартету* спроведена је на другачији начин. Та разлика је условљена пре свега специфичном композицијом и структуром овог романа. Оно што несумњиво издваја овај роман од осталих пет романа у којима се пратио однос карневализације и обликовања идентитета јесте околност да се само у *Александријском квартету* карневал појављује у нарацији експлицитно, односно да заузима важно место у структури романа. Док је у осталим романима карневализацију било могуће издвојити посредно, путем специфичних одлика стила (иронија, пародија, хумор, гротеска), временско-просторном организацијом текста, карактеризацијом јунака у правцу њихове смисаоне метаморфозе, или полифонијским и дијалогичним концептом света дела, у *Александријском квартету* се она гради директно из саме слике карневала који се у роману одиграва, али су и сви побројани елементи овог жанра такође у њему присутни. Како је карневализација заједничка жанровска основа свих ових дела, она припадају истој романескној традицији, па тако чине јединствен контекст европске књижевности 20. века иако је тај распон прилично велики. Од предавангардног периода у којем настаје *Сенилност* (1898) до послератног, поставангардног периода када почиње да се објављује *Александријски квартет* (1957 –1962), књижевне тенденције и правци су се мењали, па је и карневализација била у њиховој служби, односно тим поетикама бивала прилагођена. Тако је за круг романа који припадају првој половини 20. века (*Сенилност*, *Дневник о Чарнојевућу*, *Чаробни брег*) карактеристичан био критички, бунтовни однос према свету и преиспитивање његовог идентитета (чак и у делима која нису експлицитно програмски припадала ниједном авангардном правцу, попут *Чаробног брега* и *Сенилности*), а за послератне романе, *Мајстор и Маргарита* и *Друга књига Сеоба*, још сложеније и дубље проблематизовање човековог места у свету. Мада је по времену настанка *Александријски квартет*

ближи романима авангардног контекста од *Друге књиге Сеоба* и *Мајстора и Маргарите*, ипак ова два романа чине јединство са претходним периодом (јер *Друга књига Сеоба* своју духовну генезу има у овом правцу, а *Мајстор и Маргарита* је дефакто авангардни роман који је због цензуре у свом коначном облику био објављен тек 1967), па је и поступак карневализације у њима компатибилан са поступком карневализације у романима који им претходе. Зато се може сматрати да тек са *Александријским квартетом*, у корпусу двадесетовековне карневализоване књижевности, настаје другачији поетички правац и улазе тенденције модерне, послератне европске књижевности. Отуда је карневализација у *Квартету* уско везана за временску концепцију приповедања и композицију романа, проблематизовање саме идеје времена и то у кључу теорије релативитета. Тако да се карневалски концепт цикличности живота сада усложњава и на неки начин „адаптира“ према сензибилитету модерног времена, по којем првобитно карневалско кружење живота не значи више пуко понављање појавности и облика него њихово мењање са протицањем времена.

У *Александријском квартету* је релативност неке егзистенције и њена променљивост у времену иманентна релативности и променљивости саме приче, односно променљивост ликова и догађаја током протицања времена произлази из променљивости приче о њима. Сложени однос између појма времена, приче (романа) у времену и времена приче, „надређен“ је самој радњи *Александријског квартета*, а истина о идентитету јунака и њиховој судбини произлази из тог односа и од њега је зависна. За разлику од романа ранијег периода, Дарелов поставангардни роман не доноси причу ни дијахронијски ни синхронијски, већ узима време као језгро из којег настаје прича и као закон који причу води, и формира је тако да она истовремено буде и прича о времену, које се мења, што се може препознати као почетак другачијег, постмодернистичког доживљаја времена и приче: „...да између делатности приповедања приче и временског карактера људског искуства постоји корелација која није плод пуког случаја, већ један облик транскултурне нужности. Или, другим речима: да време постаје људско време у оној мери у којој је организовано на приповедни начин и да прича добија

своје пуно значење када постане услов временског постајања.¹⁸⁹ Прича о Александрији и неким њеним становницима је прича о једном времену али са протицањем времена та прича, која је одавно завршена, се мења, као што се мењају и истине о јунацима. Дарелов приповедач у три романа „Квартета“ („Јустини“, „Балтазару“ и „Клеи“) је јунак романа, лично умешан у догађаје и међу ликове о којима приповеда, или тачније, о којима пише, пошто је његова мисија да као писац забележи александријске године које су означиле његов живот и животе многих људи. Приповедач четвртог романа (а трећег по реду) „Маунтолива“ је свезнајући приповедач у трећем лицу. У другом по реду роману, који носи наслов „Балтазар“, истоимени јунак је тај ко преноси приповедачу Дарлију нова сазнања о александријским догађајима и личностима и на неки начин Дарли је само медијум за сазнавање Балтазарове „верзије“ ствари, мада ће оно што сазнаје од Балтазара увек бивати промишљено кроз Дарлијеву свест.

Након две бурне године проведене у Александрији, будући приповедач Дарли одлази у унутрашњост Египта да ради као учитељ две године, одакле одлази на грчко острво где три године записује своја сећања на Александрију, настојећи да сам себи објасни догађаје и односе који су се тамо збивали. Тај први запис под именом „Јустина“ он шаље александријском пријатељу Балтазару. Када од њега добије одговор и његове белешке о александријским годинама, почеће да настаје нови Дарлијев роман о Александрији под именом „Балтазар“ у којем ће сви догађаји добити другачији призвук и значење у односу на претходни. То може на неки начин бити и његова исправка и довршавање александријске приче започете у „Јустини“. Али он не покушава да замени своју верзију неком другом, него да инкорпорира нове погледе и информације у своје искуство, да споји стару и нову верзију и држи их равноправно.

„Маунтолив“ је роман за који тумачи и критичари нису могли да се сложе ко представља његовог приповедача. Постоје тумачења да је то Дарли који је сазрео као писац и пише у трећем лицу, нека друга тумачења виде самог Манунтолива као приповедача због врло великог субјективног знања, а неки сматрају да је приповедач сам Дарел као имплицитни аутор. „То што је Дарли само споредни лик у 'Маунтоливу', не значи да није приповедач у трећем лицу. Он

¹⁸⁹ Пол Рикер, *Време и прича* 1, прев. Славица Милетић и Ана Моралић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1993, стр. 73.

мења перспективе приповедања и самим тим стилове писања. Али код њега заправо долази само до увећања знања о догађајима а не и до увећања нараторолошких могућности или талента (...) Он завршава детективски посао започет у Балтазару, али себе држи по страни, дајући политичку мотивацију својих ликова.¹⁹⁰ У сваком случају Дарли и његове преокупације у овом роману су периферне. Овде се приповеда о енглеском амбасадору Маунтоливу, његовој политичкој каријери у Александрији и његовом љубавном животу истовремено, а временски замањ је много већи него у осталим романима јер сеже до доба када су Маунтолив и Несим још били студенти на Оксфорду.

У последњем роману „Клеа“, Дарли је поново аутономни приповедач, али временски план је промењен; он више није синхронијски, напротив, Дарли је сведок догађаја који следе и који се развијају након свега онога што се дешавало у претходним књигама, односно у „александријском“ периоду, као његова последица. Из тога произлази да је Дарлијев доживљај и разумевање себи блиских људи или, коначно, сопственог живота, променљив и условљен протицањем времена. „Дарлијева рекреација Александрије у моменту писања 'Јустине' замућује разлику између прошлости и садашњости. У ствари, он 'измишља' Александрију у својој глави током писања, што значи да је Александрија садашњост за њега који пише, а не завршено искуство.“¹⁹¹

Оваквим начином приповедања Дарел нам показује како је могуће исте ликове и њихове односе, у истом времену, сагледавати из више углова. Сваки угао гледања даје и другачију слику посматраног. Дакле, у духу савременог релативизма, свака перцепција, свака спознаја је релативна. Она увек може бити другачија или чак контрастна, ако се сагледава из друге позиције или након одређеног временског размака. Линда Стамп Рашиди¹⁹² истиче да Дарел одступа својим приповедањем од традиционалног романа у којем је време посматрано из историјске перспективе. Оно је код Дарела, сматра она, истовремено прошло,

¹⁹⁰ Donald P. Kazvinsky, „The Alexandria Quartet or The Seduction of a City“, u: *Lawrence Durrell's Major Novels or The Kingdom of the Imagination*, Associated University Press, 1997, стр. 60. Превод одломка с енглеског: Н. А.

¹⁹¹ Guido Kums, *Fiction, or the Language of Our Discontent*, European University Studies, Series XIV, vol. 140, Peter Lang Publishing, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1985, стр. 59–60. Превод одломка с енглеског: Н. А.

¹⁹² Linda Stump Rashidi, *(Re)constructing Reality. Complexity in Lawrence Durrell's Alexandria Quartet*, New York, Peter Lang Publishing, 2005, стр. 9.

садашње и будуће. То долази отуд што је сам писац сматрао да време које се мери часовником може служити за заказивање састанака, али да то ништа не говори о мерењу људске свести о догађајима. Овакав приступ неминовно намеће питање истинитости, питање могућности одређења нечијег идентитета.

На овај начин „истумбан“ и испреплетен однос времена приповедања и времена приче, од којих зависи коначна истина о догођеном и испричаном, одраз је свеопштег хаоса модерног друштва, које се непрестано, изграђујући се, разграђује. Према Р. В. Дејснеброку Дарел се управо опредељењем да начини тако сложену структуру свог дела уклопио у модернистичку традицију, која кроз уметност одражава хаос модерног света. Модернистички модус Дареловог писања се по њему огледа у вредновању писања (уметничког стваралаштва) као личног приповедачевог (јунаковог-Дарлијевог) развијања и сазревања и као начин представљања света и његовог хаоса.¹⁹³

Доживљај једног лика и свака слика једног лика је целовита до оног момента док се не сазна нешто ново о њој. То значи да, пошто су слике у којима се јунаци приказују једни другима јасне и комплетне, али изменљиве, они поседују низ маски, низ различитих образаина које носе једни за друге, од којих ниједна није права. Право и истинито је само оно што је испод маске, али то се никад не сагледава и не сазнаје. Јунаци су тога потпуно свесни и често једни за друге и кажу да су носили одређену маску: „Јустина би престала да се весело, раздражљиво пренемаже као особа којој је досадно, чиме се као маском користила у друштву“¹⁹⁴; „Могуће је да она говори у сну а да је слуша мудра и пријатељска маска која је постепено почела да представља оно што Јустина назива својим племенитим ја...“ (I, 224) „... јер оно што смо стварно видели у њему била је само људска маска коју уметник носи.“ (I, 697) Таквих примера је много и они указују на важност мотива маске и карневала за разумевање јунака, као и на везу самих карневалских догађаја и концепције и психологије ликова. Гвидо Камс Дарелове јунаке назива маскама без упоришта у реалности. Он сматра да када Дарел показује, мењајући тачку гледишта из тома у том, да је свака перспектива

¹⁹³ Reed Way Dasenbrok, „Lawrence Durrell and the Modes of Modernism“, *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, No. 4, Part II, Winkler, 1987, pp. 515–527, превод одломка Н. А.

¹⁹⁴ *Александријски квартал I*, Београд, Просвета, 1990, стр. 84. Сви цитати биће навођени из овог издања. У зависности од тога да ли се цитира текст из првог или другог тома, број тома биће назначен римским бројевима уз који ће се додавати број стране цитираног одломка.

релативна, да он истовремено одузима кредибилитет својим ликовима, јер се они увек мењају у зависности од околности.¹⁹⁵

7.1. „Јустина“ и Јустинине маске

Основни покретач Дарлијевог приповедања, односно писања, јесте покушај разумевања сопственог љубавног односа са Јустином, то јест, разумевања њене необичне личности, њених мотива, њених односа са супругом Несимом и са другим мушкарцима. Тај троугао Дарли-Јустина-Несим је испуњен великим противречностима и непознаницама чије разоткривање отвара нове сложене људске односе троугла или четвороугла (Дарли-Мелиса-Несим-Јустина, Дарли-Јустина-Персворден, Дарли-Јустина-Клеа, Персворден-Лиза-Маунтолив....) чији сваки члан има увек другачије лице, другачију образину.

Јустина у првој књизи *Квартета* је најпре заносна, потом тајновита и на крају несрећна египатска Јеврејка. Она се Дарлију указује као жена која пати у браку с невољеним мушкарцем, чију патњу повећава бол за давно изгубљеним дететом за којим и даље трага, те своју страсну емотивну везу с њом види као суштинску и судбинску не само за себе (у шта је сигуран) него и за њу. У украденим тренуцима љубави Дарли ужива, за њих живи, али све време осећа и зна да Јустину заправо не поседује, да она није његова, иако није ни Несимова. Одгонетање праве Јустине, правог Јустининог идентитета који се крије испод спољашњег који му се указује, постаје његова опсесија.

Дарли, међутим, није једини који то покушава да одгонетне. То исто је чинио и Јустинин први муж, Арнаути, који је оставио за собом рукопис романа названог *Moeurs* у којем је под другим именом описао Јустину, свој живот с њом и где је сложеност и недореченост њене личности покушао себи и другима да објасни теоријом фројдовске психоанализе. Тај роман баца Дарлију потпуно нову светлост на њену личност. И мада не значи да је то тумачење тачно, оно постаје једна од могућности разумевања њенога лика, а сам тај роман у роману, писање у писању, огледа се једно у другом, добија изглед измењене слике у огледалу. Такав је и први сусрет Јустине и Арнаутија. Срели су се у предворју хотела, у огледалу,

¹⁹⁵ Guido Kums, navedeno delo.

једне карневалске ноћи. Јустинин лик који се одражавао у огледалу и који је привукао и опчинио Арнаутија, био је само једна њена слика, карневалска. То је, међутим, и једина слика коју му је дала и коју она даје мушкарцима.

Сагледавање лика у огледалу, спознавање више истовремених одраза и перспектива, такође је у служби афирмисања ауторског погледа на однос простор-време. У Јустининој опсервацији о свом лику у искривљеним огледалима крије се Дарелов аутопоетички став: „Погледај! Пет различитих слика исте особе. Да ја пишем, трагала бих за мултидимензионалним ефектом ликова, неком врстом перспективе призме. Зашто људи не би показивали више од једног профила у времену“. Откривање и развијање њеног лика управо ће се одвијати по том принципу. У истом временском периоду она ће показивати више лица и играти више улога, као да је у питању више различитих особа. Моменат када Дарли то спознаје припада неком другом временском оквиру, али управо суочење са тим да прошлост није завршена него стално жива јер нуди другачије слике онога и оних који су јој припадали и који су је чинили, указује на постајање димензије променљивости и не-коначности у сагледавању људског бића у времену. Управо та димензија се поклапа са карневалским концептом временске цикличности, а Дарелов аутопоетички захтев, који изговара Јустина, да људи показују више од једног профила у времену, произлази из карневалског разумевања односа времена и простора и постмодернистичког постављања времена и приче.

Приликом заокруживања неког идентитета модернизам посеже и за психологијом личности, па се тако код Дарела препознају референце ка популарним психолошким школама, односно учењу Сигмунда Фројда. Дарел га интегрише у роман приписујући га, као опредељење, једном од споредних јунака – управо Албанцу Арнаутију који је, крећући се у ученим европским круговима, могао да постане следбеник Фројдовог учења, а којим он настоји да разуме и тумачи Јустину у свом роману. Тако се из својеврсног под-романа *Александријског квартета*, који је у целини роман о писању романа, издваја психоанализа као „опција“ за разумевање Јустининог лика сложеног из низа спољашњих маски. Разгртањем маски и долажењем до фројдовске „трауме из детињства“, Арнаути у свом спису као кључно решење за Јустинину затвореност за искрено љубавно отварање према неком мушкарцу види у чињеници да је она

била силована у раној младости. Увођењем инхибиције као психолошког појма који одређује понашање и склоп личности, Дарел је „удахнуо“ у свој роман модернистички импулс свога времена, али смештајући га у једно затворено подпоглавље – исечак из романа једног споредног лика – направио је извесну ограду од широког прихватања и примењивања савремене психологије и фројдизма на концепцију и коначно тумачење личности својих јунака.

Док се у роману о разлозима Јустинине закључаности за мушкарце који је воле може расправљати, о последицама тога се са извесношћу може говорити. Оне се сагледавају најбоље у Мелисином лику. Дарли са њом живи, тражи у њој оно што Јустина држи затворено за њега, воли је оним својим делом који је слободан од Јустине и тако је оставља ускраћену за потпуно љубавно испуњење. С друге стране, слика Несима као моћника, богаташа, кључне египатске политичке фигуре, а истовремено повређене душе, изневереног мужа, такође се сагледава у односу са Мелисом. У њој Несим налази оно што нема у Јустини, оно што му Дарли узима. Друга Несимова димензија се, међутим, сагледава онда када Дарли сазнаје појединости склапања његовог и Јустининог брака. Тај брак је уговор две стране од којих је свака понудила оно што је могла и хтела. Несим свој новац и помоћ за проналажење њене ћерке, Јустина своју лепоту и оданост, али не и љубав. Такав Несим постаје тихи ухода, а потом, иако миран и достојанствен, заправо острашћено љубоморан. Страх Јустинин да би могла да буде убијена је оправдан, и природан је наставак такве везе.

Игра љубави и смрти између њих двоје, као и Дарлијева спознаја сопствене небитности у том односу, догађа се током карневала, на балу код Червонијевих. Ова карневалска ноћ има централно место у другој књизи *Квартета*, „Балтазару“, и представља чвориште из којег се рачвају разни рукавци радње и приповедања. Сви јунаци, припадници александријског високог друштва, без обзира на националну и верску одређеност, радују се карневалу, припремају се за њега, али знају да он не обећава само лепу забаву. Карневал је увек слутња и могућност неке несреће, обично обавијене велом тајне, и то дословно. Јустина као и већина њене пратње, друштва које одлази на карневалску забаву код Червонијевих, носи црни, сомотски домино костим, и постаје једна од многих. Испод црног домина може бити сакривен било ко, идентитети се губе, анонимност је потпуна,

одговорност је обезвређена. Као у традиционалном карневалу, стављање формалне маске, заправо значи човеково скидање оне маске коју сваког дана носи и поступање према својој природи, некад и према својим најскривенијим поривима.

Јустина то зна и зато користи карневал да би открила истинитост својих сумњи и страхова, да би сазнала да ли јој Несим спрема смрт. Стављајући у једном тренутку свој прстен који је уговорени знак распознавања на Тотову руку под изговором потребе за потпуним скривањем, односно привременим нестанком, Јустина се свесно коцка туђим животом, спасавајући свој. Када Тотова смрт буде окарактерисана као једна од карневалских забуна и мистерија, и када се око Јустинине одглумљене потресености окупљају разни тешитељи, а на првом месту Несим, Дарли постаје свестан једне нове Јустине и једног новог Несима. Иако још увек у њеној власти, он почиње да осећа неку врсту презира, да је сагледава као жену потпуно бездушну и спремну на најразличитија прилагођавања.

Сложена психолошка игра „мачке и миша“ која се одвија између супружника Јустине и Несима, који обоје носе више маске, и за себе и за свет, као „споредну“ последицу имаће нечију смрт. Смрт на карневалу, убиство погрешног идентитета, прераста у карневал идентитета убица. Убиство јесте учинио Наруз верујући да убија Јустину зато што је препознао сексуални позив кроз гест, што је заправо био Тотов гест и Тотов позив, али прећутно постоји уверење да је убиство учинио Несим како би свео рачуне са Јустином. Тај замаскирани идентитет убице нико не жели да оповргне, јер он одговара и Нарuzu и Несиму и Јустини, како би се учврстио њихов однос, и одредило ко игру води и ко задаје последњу реч. Карневал је овде средство уз помоћ којег се затиру трагови и замењују идентитети.

Да је само фигура у сложеном односу Несима и Јустине, играчка уз чију помоћ Јустина самерава снаге с Несимом, обрће улоге господара и слуге, Дарли схвата још пре тога. Сазнање да је Јустина паралелно одржавала љубавну везу с Персворденом, није страшно само због осећаја љубоморе и издаје, већ због суочења с тиме да једна слика и доживљај сопственог односа са неком особом иако чврста и јасна, може одједном постати потпуно искривљена, изгледати као сопствена обрнута могућност, сопствено наличје.

Јустина као Персворденова љубавница је сасвим другачија од Јустине Дарлијевоје љубавнице. Она је та која тражи његову пажњу и љубав, понизна је и потчињена. Дарли, међутим, зна да то ипак није нека суштински нова Јустина, Јустина која би стварно могла да воли неког човека. Према Балтазаровом сведочењу, Персворден је био незаинтересован за њу, одбијао ју је, чак ју је и вређао. За Јустину је то био експеримент, начин да сазна нешто ново о себи. „Никада раније није имала некога ко је није желео или ко је могао да живи без ње Као све жене, Јустина је мрзела сваког у кога је могла да буде сигурна; и не смеш да заборавиш да дотле никада није имала никога коме би могла потпуно да се диви.“ (I, 536)

Овакво Балтазарово тумачење показује Дарлију да Јустина с једне стране јесте иста као и свака обична жена, али да је то у исто време жена која стално показује друга лица, која истовремено игра више улога. Да ли је од свих тих улога ова са Персворденом била најближа истинској Јустини, Дарли тешко може рећи, али с поуздањем сада зна да га је ова нова Јустинина слика одвела сасвим далеко од ње. Лоренс Дарел нам тиме показује да одгонетање и спознавање различитих образа особа за које смо везани, утиче на мењање сопствених осећања и сопствених животних позиција.

Коначни Јустинин пад у Дарлијевој души догађа се тек много касније кад се он након низа година контемплације о њиховим сложеним, изукрштаним односима враћа у Александрију. Сусрет са Јустином, вечера у њеном и Несимовом дому је потпуно огољавање, свргавање с трона. Јустина је и физички измењена, али дословно осећање презира преплављује Дарлија током њене исповести. „Зар је могуће да је свега неколико података неопозиво променило својства тог лика – преобразивши га у нешто што је сада изазивало гађење?“ (II, 479) Гађење, међутим, не настаје због слика прошлости и истине које Јустина баца пред Дарлија, већ због одсуства достојанства и стварања нових лажи чак и у тренуцима наводног искреног суочења. Она одређује свој однос и свој садашњи живот са Несимом као искрен и хармоничан услед заједничке идеје и мисије (о политичком уједињењу и покретању Копта и Јевреја) која их је здруживала и Несима чинила неодољивим за њу и која их сада у несрећи и прокажености посебно везује. Такође Персвордена одређује као један свој неуспех, за који је

компензацију тражила у Дарлијевим нежностима и све оне тренутке које је он доживљавао као романтичне и посебне, у души је посвећивала оне који ју је одбијао. Али Јустина се не либи да Дарлију каже да је уживала док га је варала, као и да је он сам још већи кривац јер је то допуштао, јер је варао себе. И много горе, као биланс ове исповести Јустина тражи још једанпут Дарлијеву нежност, топлину, интимност. Њено каљање је потпуно, а његово гађење преобразило се у мржњу и на крају у потпуно ослобођење. „Испод свих тих маски постојала је жена, као и друге, као свака жена, као лутка у кројачкој радњи, која чека да је песник одене, да јој удахне живот.“ (II, 479) Како Дарлијево коначно разоткривање и разумевање Јустинине личности припада другом времену у односу на оно у којем је он суделовао у њеном животу и имао интересовања за њу, показује се да код Лоренса Дарела више не важи опште правило по којем време мења људе и њихове нарави, већ напротив, време мења људску перцепцију и суштинско разумевање других, који, међутим, увек остају исти.

Да ли је Јустина навлачила разне маске испод којих се сакривала и уз помоћ којих се играла људима и њиховим осећањима, надокнађујући тако своју несигурност и усамљеност, или је то само обична прорачуната жена, тешко је поуздано одредити, али је извесно да Дарел сугерише да се за разумевање нечије личности, поред позитивне психолошке науке може и мора посегнутим и за неким ритуалним, архетипским обрасцима попут карневала и карневалског погледа на свет.

7.2. Александријске карневалске приче: Наруз, Амарил, Персворден и Маунтолив

Доказ за завршну тврдњу из претходног потпоглавља је и концепција осталих ликова који сви на посредан или непосредан начин партиципирају у карневалу. Концепт карневала већ сам по себи подразумева временску димензију. Он настаје као одраз или славље временских мена у природи. То слављење почетка нове године, новог рађања и светковање завршетка исте те године, као најавна њеног краја и умирања, јесте изражавање људске фасцинираности пред цикличношћу природе и људског живота. „Снажан и диференциран осећај времена могао је најпре настати само на колективно-радној земљорадничкој

основи. Овде је настао онај осећај времена који је ушао у основу разлагања и обликовања друштвено-свакодневног времена, празника, годишње доба, периоде дана (...)“¹⁹⁶ Дарелов александријски карневал је модеран и монденски карневал, доста удаљен од архетипских обреда, али још увек је симбол природних законитости, односа места и времена, понављања и истовременог мењања, према којима се и модеран, двадесетовековни човек управља и креће, без неке своје нарочите воље или наклоности ка таквом устројству. Однос човека према себи и према другима, условљен је код Дарела временским аспектом, израженим кроз топос карневала.

Клеа је једини лик који не одлази на карневал. Својим изричитим ставом презира према карневалу и својим упадљивим одсуством она индиректно учествује у њему. Њено посредно присуство на карневалу можемо пратити кроз Нарузову и кроз Амарилову карневалску причу. То су двојица мушкараца који су одредили њен живот пре Дарлија. Први од њих се наметнуо у њеном животу, другог је она сама себи наметнула. Обојица се рефлектују у њеном лику као ружна и лепа страна једне слике. Амариловој лепоти одговара лепота Нарузовог чистог осећања према Клеи. Исто тако, Нарузова ружна спољашњост подудара се са ружним поступком Амарила. Иако је реч о периоду од више година, у моменту приповедања и у моменту антиципације будућности са Дарлијем, изгледа као да су обојица само протутњали кроз њен живот као што карневалска ноћ протутњи са свим својим лепотама и ружноћама.

Нарузов карневал у смрти

Несимов млађи брат Наруз, одређен је својим физичким изгледом – зечјом усном. Она га не чини само изразито ружним, већ је и његов усуд. Нарузов однос према брату, мајци, као и према осталом свету, директно је везан са комплексом због тог белега који носи. Зечја усна и ружноћа лица јесу маска којом је прекривен Наруз. Та маска га спољњем свету представља, и спречава да се дође до тананих слојева његове душе, дубоко запитвених испод ње. Наруз свој живот

¹⁹⁶ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989, стр. 331.

проводи у изолованости свога имања. Он тамо заправо скрива своју ружноћу. Зато карневал за њега представља једини сусрет са светом, са људима. То је период у години када Наруз облачи домино маску и прекрива њоме своју ружноћу. Једино тако заштићен, сакривши свој идентитет, он је спреман да се умеша међу људе.

Његова љубав према Клеи има нешто од трубадурске или витешке ренесансне љубави. Један кратки сусрет произвео је снажно и постојано осећање које постаје једини смисао и циљ. Наруз тако живи од карневала до карневала надајући се још једном сусрету. Немогућност њиховог сусрета на карневалу означава немогућност њихове љубави, односно карневал овде симболише раскрсницу око које се њихови животни путеви мимоилазе.

Међутим, до сусрета ипак долази током судбоносне карневалске ноћи, мада не на забави код Червонијевих. Гоњен својом страшћу Наруз одлази до Клеиног кућног прага. Храброст за тај чин он не стиче само због граничне ситуације у којој се нашао услед уверености да је починио убиство (Јустине) већ управо због карневалске раскалашности и помамљености. Оваква карневалска интрига или трагедија, условљава Клеино суделовање у карневалу. На балу ње нема, али оглашава се телефонским позивом. Формалним распитивањем за Јустину, она заправо подсећа карневалске учеснике на себе. С друге стране, сваке године када не походи карневал, Клеа остаје код куће и слика. Чином сликања Клеа ствара слике света и људи онако како она жели да они изгледају. Тог пута, она је сликала Јустину. То значи да је стварала слику Јустине према свом нахођењу и осећању. Нарузов долазак ту слику мења.

Карневалско-гротескни концепт Нарузовог лика препознаје се у свакој епизоди где он носи и иницира радњу. Наруз одлази код верског мистичара, хипнотизера Магзуба да се докопа информација о Јустининој несталој ћерки, баш за време празника *Ситна Мариам*. Пре него што сусретне Магзуба, Наруз пролази кроз празнични и вашарски спектакл који обилује многим фолклорним ритуалима и тако се мења, преподобљује се и припрема за сусрет с хипнотизером и за визију-хипнозу о Јустининој ћерки, која ће га задесити. Празник Ситна Мариам посвећен је хришћанском коптском свецу, али у њему учествују сви: „Дванаестак вера и религија суделовало је у прослави коју је време освештало и која је постала заједничка за све, посвећена годишњем добу и пределу, бришући потпуно све

канонске изворе у предању и верском учењу. (...) и док су верници изговарали молитве одабраном свецу, народ је уживао у вашару који је израстао око те прославе, зањиханог карневала светлости и музике“ (II 583). Тиме се овај празник уклапа у карневалски концепт стварности јер манифестује главну карневалску одлику – његову свеобухватност, мезалијансу: „У карневалске односе и контакте ступа све оно што је било затворено, раздвојено, међусобно удаљено... Карневал зближава, уједињује, заручује и сједињује свето и профано, узвишено и ниско, велико и ништавно...“¹⁹⁷ На формалном плану празник има све особине и изглед карневалских церемонија и вашаришта само с оријенталним бојама: илуминација, шатре, позорнице, поворке људи, ароматична храна, мириси уља, фигуре од шећера у шљокицама које симболишу фолклор Делте, дивља музика, тимпани, добоши, даире, акробате, патуљци... Празник и његова мезалијанса у функцији су развијања Наружовог лика. Одлазећи на пословни састанак, Наруж пролази кроз празник и његове ритуале и бива карневалски трансформисан. Од одрешитог пословног човека који долази по информацију, Наруж се претвара у човека опијеног карневалом, подложног хипнози и манипулацији. То је уједно потврда амбивалентности његовог лика који у себи носи превејаност и безобзирност зарад одржавања водеће позиције у египатским (тајним) пословима, и карневалску добродушност и наивност.

Како је Наружов живот одређен маском и карневалом, тако је и његова смрт пропраћена ритуалом. У последњим тренуцима живота он прижељкује да види Клеу. Упућује два вапаја и један крик. Формално Клеа покушава али не успева да стигне, што заправо показује да Клеа у складу са својим ликом (и својим принципима) не може присуствовати ритуалу. А ритуалност Наружове смрти представља неку врсту обрнутог карневала, или другог лица карневала. Посмртни ритуал изгледа као савршена композиција, тече као позоришна представа и састоји се из неколико етапа. Укључује у себе велики број учесника и по свему одговара традиционалним, средњовековним ритуално-представљачким формама. Након слабог, малог јецаја, као ехо, као продужење, јецаји и јауци жена се настављају и надовезују. „Рађала се Наружова смрт.“ (II, 405) Ова реченица упућује на карактер ритуала који следи. Она директно долази из преткласног

¹⁹⁷ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967, стр. 187.

фолклора који је извор карневала и у којем је постојало временско и појмовно јединство свих елемената живота и природе: рађања, једења, пијења, полног односа, плодности и смрти. Смрт и рађање део су истог процеса јер припадају цикличном, колективном времену. Бахтин указује да је у колективном, преткласном фолклору „веза смрти са земљом, сунцем, рађањем новог живота, колевком – била права и реална“.¹⁹⁸ Тако овде у *Александријском квартету* ритуалне радње поводом Нарузове смрти представљају несвесни, колективни одјек древног преткласног времена. Све што се чини није само обичан поздрав преминулом већ сложен колективни чин, дубоко усађен у сваком појединцу. Ту свако зна своју улогу, био неко блиски сродник, сусед или познаник. Након нарицања и пуштања крикова, следе обредни плесови, потом ритуални заноси, оргијање које се на крају претвара у лудило. Као што у античким трагедијама постоје мушки и женски хорови и овде жене лелечу и наричу у кући, а као тиша пратња чује се брујање и јецаји мушкараца из дворишта.

Као што карневал захтева маскирање, и ритуални самртни испраћај захтева посебно одевање. „Одасвуд су сада хрлиле жене. Неке су већ имале на себи одећу за ритуално оплакивање – прљаве тамноплаве памучне огртаче. Намазале су лица индигом и у црне распуштене косе утрљале пепела са огњишта.“ Дакле, костим и маска и овде постоје само што су за разлику од савременог карневала оне много ближе правом животу, односно оном принципу изворних обреда – да обред буде у служби животних потреба и захтева.

Следећи корак ритуала јесте уништавање ствари и предмета у кући, разбијање у најситније комадиће. То представља симболично уништавање живота, односно свега онога што чини животну свакодневицу. Овај чин се завршава прекривањем читаве куће црном тканином. У дворишту се као контраст подиже шарени шатор у којем ће учесници ритуала одседети целу ноћ и оплакивати. То показује да поред ликова, маски и костима имамо и врло прецизну сценографију. Упадљиво је шаренило и веселост шатора. Приповедач чак наглашава да је исти као вашарски шатор. То извесно има своју функцију. Такав шатор представља контраст смрти. У исто време упућује на директну повезаност ритуала смрти са празничним вашарско-карневалским ритуалима, односно на гротескни и

¹⁹⁸ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989, стр. 342.

амбивалентни спој црнила и смрти са веселошћу и шаренилом живота. То је заправо слика и симбол такозване веселе смрти која такође долази из преткласног фолклора у којем су смех, рађање и смрт егзистирали напоредо као израз и резултат временског јединства.

„Али било је и других, професионалних нарикача из околних села за које је смрт представљала неку врсту јавног такмичења у поезији смрти.“ (II, 408) Дакле, и овај ритуал служи за дружења и такмичења. Такође се може уочити још један контрастни паралелизам с карневалом. Као што тамо усред слављења лепоте и снаге живота учесници стваљају често маске ружног, изокренутог, гротескног, тако овде усред свечаности поводом смрти, мрачног, ружног, младе и лепе жене певају најлепше песме с врло поетичним строфама и доводе присутне до катарзичног усхићења. „На тај начин се сав чемер и јад тога краја поново враћао у живот, очишћен од горчине, побеђен од стране живих кроз лик умрлог Наруза.“ (II, 409)

Самртни обичај који описује Дарел дубоко је укоренен у колективном бићу тог народа и због свог врло увежбаног ритма, редоследа радњи, подела улога, може се рећи да он спада у обредно-представљачке форме које је описивао и одређивао Бахтин, а које су основа и суштина карневала. Језик нарицаљки и тужбалица овог ритуала је строго одређен и канонизован, па се уочава да он одговара такође јасно утврђеним формама уличног говора карневала као што су псовке, клетве, прорицања и слично.

Амарилев карневалски нос

Друга карневалска прича или судбина, у којој посредно суделује Клеа јесте Амарилова. Та прича се поступно открива и уобличава. Сазнајемо је од више приповедача. Најпре је Дарли, а потом и Маунтолив само наговештавају током карневалске вечери код Червонијевих. Много касније Клеа приповеда Маунтоливу читаву историју и на крају епилог те приче сазнаје Дарли. У првом моменту изгледа као да Амарил доживљава једну лепу, али типичну карневалску причу. Заљубио се и доживео љубав на карневалу са женом која носи црну домино маску. Њен идентитет остао је потпуно непознат. Читаву годину проводи

тражећи је, односно ишчекујући следећи карневал и поновни договорени сусрет. Сусрет под маском се понавља, али он сад јури за њом након карневала да би открио ко је. Тајновита и заводљива карневалска прича овде мења свој ток и претвара се у гротеску. Жена је заправо убога девојка без носа. Као и за Наруза, и за њу је карневал једини живот, једино учествовање у животу. Амарилова истрајност и несмањена заљубљеност и обузетост се може објаснити на три начина.

Најпре је у питању учинак који карневал има над неком особом, над нечијом психологијом. Дакле, сугестивност маске, тајновитости, краткотрајности, варљивости једне карневалске ноћи је толико јака да утиче на постојаност слике која је тада у његовом уму створена, тако да и скидање маске ништа не ремети и није грубо отржење како би се очекивало. С друге стране, Амарил је лекар и професија му налаже да се том случају посвети, односно амбиција га подстиче да се бави тим „носем“ као први хирург који би извео врло сложену операцију. Овде Дарел већ гради врхунску ироничну ситуацију, односно карневалски принцип изругивања и исмевања преноси у обичан живот. Тај принцип се додатно пародира и околношћу да Клеа као сликарка и Амарилова пријатељица има задатак да направи (наслика) каталог носева које ће Амарил одабрати као модел. Када Клеа каже Дарлију да је тај нос био њен венчани дар, и посебно када Дарли сазна да је Амарил заправо био човек кога је Клеа волела, од кога је тражила да јој одузме невиност, читава слика се претвара у пародију.

То уводи ново питање: како је могуће да Амарил никада није могао да заволи лепу и савршену Клеу, а остаје опчињен девојком која је не само ружна и хендикепирана већ и врло ограничене интелигенције. Очигледно да карневал није разлог томе него само покриће. Амарил је дефинитивно несигуран као мушкарац, осећа да не може да се ухвати у коштац са свеобухватношћу коју је оличавала Клеа и као компензацију за своју инфериорност он проналази још инфериорније биће којем би могао да буде водич и ослонац.

Међутим, пигмалионски образац којим се он поводи и по којем поступа, такође је пародиран и лишен било каквог достојанства. Он као врхунски лекар, својој супрузи налази посао или задужење једино за које је способна услед својих ограничености. Отвара јој ординацију за лутке. „То је једини начин“, каже

Амарил, 'да човек чврсто веже за себе изразито глупу жену, коју обожава. Дати јој да нешто ради сама.'" (II, 522) Овим чином Амарил уздиже самог себе у сопственим очима, а за Семиру не чини много. Она живи играјући се луткама, дакле и даље изолована из спољњег света, односно и даље живећи карневалски живот. Врло пародична, а заправо тужна Амарилова судбина, охрабрујућа је за Клеу. Та пародија у коју се претворио Амарилов живот помаже Клеи да у себи доживи онај карневалски принцип свргавања, снижавања највишег идеала. „Мислим да можемо наздравити њиховој будућности без резерве (...); опијени су витешком љубави (...) – витез и спасена госпа. А ускоро ће доћи и деца, која ће сва имати мој дивни нос.“ (II, 225)

Ту реченицу Клеа ће изрећи још једанпут, али с много мање горчине, у писму Дарлију, којег пише својом „новом“ руком. Ситауција с Клеином руком је врло парадигматична за разумевање њеног идентитета. Лепе руке су израз женске заводљивости. С друге стране, Клеа је сликарка. Својом руком она ствара свет, и изражава најдубље делове своје личности. Након бродоломне несреће у којој страда, ампутирана јој је рука. Оваквим чином Клеа је сузбијена, њена појавност више није комплетна. А када се након дужег времена ипак огласи писмом Дарлију, то писмо је најаву њеног повратка у живот. Клеа је задобила нову руку. Пластичну операцију је извео Амарил. Амарилов лик се заправо сада сагледава као лик љубавника-демијурга. Он најпре својој жени ствара нос, а потом љубавници руку. Амарил је дакле естетa који креира савршену жену или лепоту према свом афинитету, али остаје ускраћен за могућност стварања истинског љубавног осећања.

Клеина лажна рука оденута је у сомотску рукавицу. Сомотска рукавица је иначе најважнији део карневалског домино костима. Клеин усуд је да заувек на оном делу себе који јој је најважнији, који одређује њен идентитет, носи маску.

Персворденов инцест

На карневалској забави код Червонијевих, Персворден приповеда занимљиву карневалску причу. Поред тога што је узбудљива и тајновита, и садржи све елементе карневала, ова прича је пре свега морбидна. Смештена је у

Венецију, у време карневала. Његов пријатељ песник доживљава љубав са женом под маском. Егзалтиран је и заљубљен, али и пун уједа, угриза и подлива. Испоставља се да је заносна жена-маска заправо вампир. Тој болесној љубави и страсти овај песник се предаје до изнемоглости, док након годину дана од тих љубавних угриза, уједања и кидања на крају и не премине.

На први поглед то изгледа као безазлена хорор прича једног писца, али заправо она оцртава Персворденов доживљај љубави, као и његову врло проблематичну психолошку скрутуру. Персворден је неко ко је извршио самоубиство. Читалац заједно са приповедачем Дарлијем не зна ништа о мотивима који су га подстакли на такав чин. Касније Клеа у писму Дарлију исправно расуђује да је то ствар његове приватности и да је оно што је он свима њима показивао и што су они у њему видели била само маска иза које се ко зна шта скривало. Дакле, Лоренс Дарел портретише још један лик с притајеним идентитетом, односно лик који прави идентитет скрива испод маске која има врло допадљив изглед.

Колико је тај идентитет дубоко и добро сакривен, показује и сама Персворденова смрт, која је такође маскирана. Опроштајно писмо Маунтоливу у којем се ишчитава признање своје лоше политичке и државничке процене и лоше обављеног посла, јесте покушај навођења на криви траг. Маунтолив то и наслућује: „То је лудост! Нико се не убија из службених разлога!“ (II, 240) Разлози Персворденовог самоубиства, као и његове хладноће и незаинтересованости за људе, посебно жене, индиферентност чак и према Јустини, су дубљи и морају бити тек откривени. Дарли их открива када му се исповеди Персворденова сестра.

Инцест између Персвордена и његове сестре одређује судбине оба лика. Онда када је спознао да је сестра срела мушкарца кога може да воли и ко може да јој буде пратња кроз живот, Персворден је решио да се повуче са животне сцене како нико више не би долазио у искушења. Иза оваквог његовог објашњења у писму сестри и самог чина самоубиства, крије се заправо осећање промашеног живота, кривице, гађења.

Амбивалентност тог међусобног инцестног привлачења, истовремене страсти и гађења, односно свести о чињењу нечег лошег и недопустивог,

симболизовано је у Лизином слепилу. С једне стране слепило може значити немогућност да се види застрањење, а с друге стране, такође у симболичком кључу, то може означавати свесно затварање очију пред погрешним и болесним. Оно што се не види, то и не постоји. Слепило је могућност Лизи Персворден да се заштити од сопствене кривице. Она се крије иза њега као иза маске. Део маске је и Лизина изразито црна, офарбана коса. Она треба да замаскира братско-сестрински однос, да учини Лизу и светлог Персвордена различитим једно од другог. Сакривеност иза маске је и прва Маунтолимова импресија о Лизи: „Била је то глава Медузе са слепилом грчке статуе.“ (II, 75) Ова реченица открива његов несвесни доживљај ове жене. Иако лепа и привлачна, у њој очигледно постоји нешто језиво, непријатно, што се урезује потпуно ирационално у ономе ко је упознаје, у овом случају у Манутоливу. Дарел тиме показује да унутрашња извитопереност мора да се одрази или да на неки начин исијава на спољашњој маски лепог женског лица.

Оправдање за инцестну страст, Персворден тражи у миту и у ритуалу, у древним причама о краљу који узима сестру за жену, чија је основа ритуално венчавање Сунца и Месеца. Пренесено на њихов однос, Персворден је сунце које дарује светлост месецу који живи у мраку а којег оличава Лиза са својим слепилом. Долазак у Египат је стога начин да се буде у култури којој су тај мит и та ритуална љубав блиски и познати, изражени култом Озириса и Изис, а заправо је бекство из Енглеске, из средине где се све то десило. У самој суштини то је бекство од такве недозвољене и болесне љубави, односно од своје слабости и поремећености, које ће бити у потпуности остварено једино чином самоубиства.

Улазећи тиме у поље савремене психоанализе, фројдизма, Дарел настоји да покаже везу између архетипских доживљаја и ритуалних радњи на психолошке девијације савременог човечанства.

Разговор између Балтазара и Маунтолива о Персворденовој смрти наводи на још један вид тумачења. Опције да се то догодило из његовог презира према свету или из сукоба осећања и дужности су подједнако тачне, и објашњење таквог психолошког стања Балтазар илуструје сопственом карневалском причом: Из жеље да напакости Дмитрију Рандидију, направио је карневаслку чарламу којом је унесрећио најпре њега а потом и његову ћерку. Маскиран у Циганку гатару

прорекао јој је љубав с најружнијим човеком. С вером у карневалско прорицање судбине млада девојка се заљубила у тог нарочито одвратног младића, изазвала очев прекор, и на крају се убила због забрањиване љубави, што је био исти завршетак и њеног оца због туге. Из ове приче јасно се уочава паралелизам девојчине и Персворденове смрти, али антиципација нових проблема садржана је у Балтазаровим речима којима је нагло прекинуо своје излагање, а које су изговорене Маунтоливу док играју шах: „То је само једна од прича из нашег немилосрдног града. Али твоја дама је у шеху, ако се не варам...“ (II, 303) Када је дама у шеху то значи да је нападнута. Маунтолимова дама је, међутим, управо Лиза Персворден. Да ли је она нападнута грижом савести, осећајем кривице или новом љубављу, мање је важно. Оно што вероватно Балтазар хоће да каже или што несвесно осећа, јесте да су њихове судбине ништа друго него само потези, некад промишљени, а некад сасвим случајни, у шаховско-карневалској игри живота.

Маунтолинов тајни карневал као ослобађање

Љубав која се рађа и развија између Лизе Персворден и Маунтолива је вид ослобађања за обоје. За Лизу је то ослобађање од болесне љубави свога брата (и још више своје према њему), а за Маунтолива она значи слободу од робовања једном давно угашеном осећању и страсти. Љубавна прича између њега и Лејле, Несимове мајке, најбољи је приказ релативности и непостојаности љубави услед неминовности временског протицања, односно показатељ је изменљивости доживљаја и осећања једних према другима у зависности од изгледа лица или наличја које се показује.

Богиње од којих оболи Лејла и које остављају вечити траг на њеном некада прелепом лицу, означавају њену унутрашњу промену, симболизују изглед њених измењених осећања и намера. Редослед ствари је, међутим, обрнут. Најпре болест разара таштину и ствара инфериорност, а потом се умножавају лоше особине као компензација за одсуство самопоуздања. „Бојим се да се морам навићи на ново осећање – да будем вештица. Али сопственим снагама. Наравно, све ће то можда ојачати друге стране мог карактера – као што киселине могу... – измакла ми се

метафора!“ (II, 71) Оно што Лејла није изрекла, што је оћутала, требало је да значи да ружан спољашњи изглед, изглед вештице, мора да коинцидира са таквим изгледом њене душе, која ће моћи да разара све што је лепо, а што је својство киселине. Дакле, богиње које су прекриле њено лепо лице нису маска која скрива лепоту, већ огледало душе. Црни велови које почиње да носи су права и формална маска која сакрива ружноћу. „Велови су ме ослободили.“ (II, 71)

Формално, Лејла не чини никакво зло. Али сазнање о издаји свога сина према британској влади и саучесништво са њим, за њу представља зло, зато што је то издаја према Маунтоливу. То сазнање се дешава на дан уочи карневалске забаве код Червонијевих када је требало да се сусретне са Маунтоливом након много година. Лејла не долази јер, очигледно, зна да ниједна карневалска маска коју буде ставила те вечери, неће моћи да скрије истину, слику издаје и разлаза.

Када до сусрета коначно и дође, много времена касније, сам сусрет представља тужну пародију некадашње љубави и међусобног дивљења и обожавања. Лејлина физичка трансформација је потпуна. Она не само да је постала контраст оној некадшњој лепотици него Манутолив више не може да је препозна. Не проналази је ни у гласу ни у додиру, једино што осећа је шок и згађеност. Идеализовани, вољени лик за који је све до тог тренутка био везан је савим ишчезао, а остао је само гротескни доживљај: Лејла се Маунтоливу указује најпре као гојазна Египћанка четвртасог лица са траговима великих богиња, потом као стара и настрана госпа с отоцима и ожиљцима и на крају као карикатура неке животиње, тј. као карикатура слона. Доживљај жене као слона је јединствени модернистички чин. Традиционална гротескна слика садржи у себи амбивалентност, промену, динамичност. Људско тело, по природи лепо и хармонично, постаје наказно, ружно, измешано са животињама, зато што је космичко. „Тело има тенденцију да представља и оваплоћује у себи читав материјално-телесни свет.“¹⁹⁹ Гротеска у модернизму ако није везана за филозофске правце попут егзистенцијализма, директно се ослања на гротеску средњовековне народне културе. „У гротески оно што је за нас било своје, рођено, блиско, изненада постаје страно и непријатељско.“²⁰⁰ Лејлин идентитет је тако

¹⁹⁹ Михаил Бахтин, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, наведено дело, стр. 35

²⁰⁰ Исто, стр. 59.

потпуно измењен и туђ за Маунтолива, а пошто је промена негативна он је види и осећа као изопачену и језиву.

Овако снажна негативна импресија рађа потребу у Маунтоливу да се сам од себе сакрије, тј. од оног себе који је постојао до тог сусрета, саткан од једне измишљене љубави. Пут дефинитивног преображаја и еманципације од некадашњег љубавног осећања према Лејли дешава се исте те ноћи Маунтолизовим тумарањем кроз забачене делове Александрије, насељене једним другачијим, до тада невиђеним светом. Маунтолив облачи њихову одећу, стари фес, тамне наочари. Одлази у ту нову, непознату Александрију и доживљава, тако маскиран, свој лични карневал. Сакривши привремено свој идентитет, он је способан да се сусретне са најскривенијим деловима свог бића, да пропати и да се ишчисти. Догађај са девојчицама проституткама продужава гротескну агонију те вечери. Призивања слике човека прикованог за стуб кога изједају мрави и свезаног Гуливера кога напаствују Лилипутанци, говори о осећају спутаности, распадања, немогућности контролисања властитог живота.

Као и у сваком карневалу, са јутром се све завршава, све нестаје као неки сан. Маунтоливу, међутим, остаје осећај унижености и згађености као доказ да је све што је доживео претходне ноћи била истина.

7. 3. Плејада карневалско-гротескних јунака – Балтазар, Скоби, Помбал, Тото, Мнemiјан и Мемлик-паша

Карневалско-гротескни идентитети су чести у *Александријском квартету*. Балтазар који спада у епизодне ликове иако се други роман *Квартета* зове по њему, један је од упечатљивијих ликова. Он је лекар у болници за венеричне болести, занима се за кабалу и хомосексуалац је. Док је имплицитна веза његовог занимања и сексуалног опредељења некако подразумевана, макар на асоцијативном нивоу, сексуално опредељење и митски потенцијал његовог лика су у диспропорционалном односу. Балтазар је сатирског порекла: „Видим високог човека у црном шеширу узаног обода. Помбал га је крстио као ’ботанички јарац’ (...) његове жуте јареће очи су очи хипнотизера. (...) Под брадом му расте црна длакава бодља, онаква каква се понекад виђа на копитама Пановог кипа“ (I, 161).

Човек-јарац је *par excellence* гротескна појава и у случају Балтазара у функцији је показивања његове амбивалентне природе. Обличје јарца-сатира указује на постојање одлика мушкости, похоте, расплодности. Мушкост и расплодност бивају проблематизовани односно, у случају ове последње одлике, у потпуности онемогућени хомосексуалношћу. Тај двојаки аспект његове сексуалности указује на двополност његове природе. Како Балтазар, гледано у функцији романа, постоји као лик који преноси причу, која је одговор или коментар или проширење основне причу дате у првом Дарлијевом роману *Јустина*, а како као књижевни лик има сатирско порекло и сатирске особине, тај уметак у основну причу, Балтазаров Интерлинеар, јесте сатирска игра Дарлијевог романа-трагедије.

У изразито гротескне ликове спада и Скоби, бивши поморски официр Британске империје, садашњи полицајац египатске полиције за сузбијање криминала, са звањем полицијског бимбаше. Скобијева личност портретисана је са изразито хумористичким детаљима. Он је најпре представљен као неко ко се толико плаши смрти да свако јутро кад се буди проверава најпре да ли је жив или не. Такође, и његове моралне особине су пародисане. Приповедач износи детаље из анала града и полиције у којима се сведочи да је криминал нагло порастао од када је Скоби почео да руководи том службом полиције што је неминовно захтевало његово унапређење. Иронијско-хумористична стилизација његове личности је најјава његовог физичког портрета који од хумора прераста у гротеску. Поредџи га најпре са старим мајмуном, приповедач Дарли развија гротескну црту његовог лика у правцу каламбура. Дајући информацију о томе да је добио вештачку вилицу након што је остао без зуба кад га је ударила катарка брода, он заправо гради гогољевску причу о вештачкој вилици и оку. Најпре их уводи иронично-хумористичком опаском: „Физички, он се обилато потпомогао резервним деловима“ (I, 205). Вештачкој вилици придаје се значај тако што она постаје самостална у односу на Скобија који је субјект приповедања: „Кад говори, његова вештачка вилица се понаша као покретно степениште, путујући нагоре и укруг унутар његове лобање у виду истрзане спирале.“ (I, 205) Подсмешљиво-пародијски дискурс одређује и његов губитак ока: „Године 1884. намигивао је на

туђу жену и изгубио једно око.“ (I, 205) Зато се о новом, вештачком оку говори као о резервном делу који је прилично груб и као и у случају вилице самосталан у односу на свог „домаћина“, па Скоби добија још једну гротескну димензију човека са два различита ока од којих је једно стално крваво. Гротескни портрет коначно се заокружује поређењем са протозоом: „Скобијев профил у магли и киши личи на протозоу (...)“ (I, 206). Развијајући, дакле, његов портрет од старог мајмуна до протозое приповедач поставља Скобија као истовремено смешну и гротескну појаву, настојећи да његовим физичким изгледом представи недостојанственост његове личности, која је управо одраз његове спољашњости.

Смех који је усмерен на Скобија није само подругивачки, у њему има и нечег трагично тужног. Од лакрдијаша са ситним манама, Скоби се разоткрива као усамљен и тужан човек, чији физички изглед управља његовим поривима. Скобијева несрећа, туга и убогост имају одушка у тајном пориву за преоблачењем. Скоби се понекад преоблачи у женску одећу и тада мења свој идентитет. Старински женски костим, измашћени шешир у облику звона и пар балетских ципела са зашиљеним прстима, које висе у његовом ормару истовремено изазивају комички ефекат и потресно осећање откривајући чудну девијацију. Ово костимирање, међутим, значи позитивну трансформацију за Скобија. Он тада стиче нови идентитет који га чини срећним: „Код тих речи настала је нагла и њему својствена промена расположења: његов несклад, његова збуњеност уступили су место новој бодрости. Поглед му је сада постао ђаволаст, не чежњив, и прилазећи огледалу (...) наместио је онај шешир на своју ћелаву главу. Зачас је сопствену слику заменио сликом мале, старе дроце, чије су очи биле као дугмад а нос као бријач – дроце из доба Ватерло Брица, праве светице која је радила оно уз зид за два гроша.“ (I, 429)

Тај порив наступа понекад и Скоби губи одговорност. Он о томе говори као о нечем што је изван његове воље и власти: „Иначе та лудорија је сувише јака, кад наиђе“ (I, 431). Резултат мучне борбе та два идентитета је и Скобијева трагична смрт. Он умире као пребијена проститутка а бива сахрањен уз почасте које припадлежу полицијском службенику. „На каменој клупи у једној од ћелија лежала је слаба и овештала прилика неке старице чија је сукња била подигнута до изнад струка тако да су се виделе танке ноге у зеленим чарапама, придржаване

подвезицама и црне поморске чизме. (...) То је био твој пријатељ Скоби“ (I, 603). Оно што је овде трагично није само смрт у недостојном облику, већ недостојни живот, проблем идентитета који изазива драстичне расколе у самој личности. Тај раскол који је постојао за живота, нужен је и у смрти. Скоби јесте скончао живот у свом другом, женском, маскираном обличју, али мора да буде сахрањен у регуларном званичном обличју. Преоблачење Скобија као мртве старице у Скобија полицајца је реверзибилни пародијски посмртни карневал, којим се хоће показати трагичност и потресност непронађеног и недефинисаног идентитета.

Поред комичних ликова у *Александријском квартету* има много комичних сцена и ситуација које су увод или пак одјек карневалског осећања света. Представник француског конзулата, женскарш Помбал, често је узрок или иницијатор различитих скандала. Већ је и његов доживљај љубави пародичан и гротескан сам по себи: „А с њом је било тако лако. Господе, као да су ти ставили на тањир нешто што ниси поручио – или што је поручио неко други па грешком послали на твој сто; ушла је у мој живот као bifteck a point, као пуњени плави патлиџан...“ (I, 612). Поређење жене са бифтеком и плавим патлиџаном, поред тога што ствара гротескну слику, гради и пародијску и самоиронијску стилизацију Помбаловог лика. Зато ће све оно што се њему дешава бити преломљено кроз такву призму и добиће комични карактер. Помбалов раскид са љубавницом-бифтеком представља типичну карневалску сцену скандала на тргу. Темпераментна жена која вришти и баца камење, а потом скаче у реку иако не зна да плива, полиција која вади и њу и истог таквог непливача Помбала – све су то слике једног карневалског карамбола, чији је циљ у нарави изазивање смеха, као и детронизација угледа велике државе попут Француске, уз помоћ њеног представника који је осликан као лакрдијаш карневализоване књижевности. Помбалово учествовање на карневалу поред тога што има функцију у заплету око убиства погрешне особе (погрешног идентитета), такође је у духу приказивања лакрдијашке стране његове личности. Тачније, Помбал као лакрдијаш поступа тако да се, смејући се себи, смеје другима, у његовом случају величини и угледу своје зеље. Он се маскира уз помоћ старомодног женског шешира са чапљиним перјем које је причвршћено великом иглом са плавим драгим каменом,

изигравајући луцкасту бабу. Док игла из његовог шешира постаје фатални симбол карневала (њом ће Наруз убити Тота), шљаштећи костим постаје средство потпуног изругивања и детронизације француске величине: „Моје проклете колеге никад неће сазнати ко је била пијана жена. А ако генерални конзул не буде у домину, ја ћу... да трзам на њега. Натераћу га да полуди од мојих страсних пољубаца. Свиња!“ Помбал овде не чини ништа недолично, он се само креће унутар закона карневала. Карневал овде постоји као формула уз помоћ које се постижу ефекти који су у свакодневном животу цензурисани. Тиме се показује да његова пригодност заправо не одолева протицању времена.

Карневалска је појава и сам Тото де Брунел, који ће постати жртва-погрешка александријског карневала. Многе амбивалентне црте сустигле су се у његовом лику. Он је хомосексуалац, али га као жигола воле старице из високог друштва. У њему истовремено има нечег злог, ђаволског и дечачки невиног: „Његове увеле вештичје црте лица и смеђе дечачке очи, коса која штрчи у облику слова V, чудан art nouveau осмех.“ (I, 404) Амбивалентни спој вештичјег и дечачког, мотивисан је Тотовом готово демонском личношћу: „Својим осмехом копао је човеку гроб, а његова љубазност је била анестетик.“ (I, 405) Тото де Брунел представљен је као лош, готово стравичан гротескни лик и може се чак закључити да води књижевно порекло од Доријана Греја: „Он живи од ових сувих кора одобравања, мушкарац-старица, док му рупице на образима свакодневно тону све дубље у наборану кожу на лицу које не стари, сасвим срећан, претпостављам.“ (I, 404) Тотово лице које не стари истовремено одражава језиву демонску линију његове душе, стварајући гротескни утисак односно слику мушкарца-старице. Још једна важна особина Тотова је та што није духовит, њему је смех стран, а научио је да се смеје: „Мада без хумора, открио је једног дана да може да пуца од смеха.“ (I, 405) То својство је потврда ђавољег концепта њеове личности. Тото не може да се смеје стварно већ само научено јер нема душу. Утолико је и његова смрт на карневалу у симболичком кључу карневалски обред уништавања зла и нечастивог.

Иронијска стилизација и гротеска уочљиве су и у епизодама о Мнemiјану и његовој берберници. Концепт његовог лика као градског берберина који је уједно

и шпијун различитих влада, пародира и иронизује комплетну идеју тајних служби великих европских сила у Египту „Мнемијан је, на пример, био један од њих; његова радња је служила као мењачница обавештења у целом граду и дивно одговарала том циљу. (...) били смо потиштени када смо дознали да је све шпијунске извештаје стрпљиво умножавао у три примерка и продавао их разним другим обавештајним службама.“ (I, 270) Поред тога што се оваквом сликом иницира комично-иронијска нота у приповедању, истовремено се постиже детронизовање, карневалско снижавање високих вредности, које оличавају велике светске силе, тиме што су оне преподобљене локалној берберници, где се градски трачеви и светске политичке шпијунске игре своде на исту раван и на исти начин проносе и дистрибуирају.

И сама Мнемијанова фигура је карневалска: „Мали Мнемијан је патуљак љубичастих очију које никада нису изгубиле своје детињство.“ (I, 85) Оваквим описом унапред се отклањају сва евентуална негативна или злонамерна тумачења његових неподопштина. Мнемијан тргује информацијама које се сливају у његовој берберници али у целој ствари он остаје дечачки чист. Имајући изглед патуљка из бајке, Мнемијан заправо има маску невиности, и све оно што чини пледира на неозбиљност и игру. Веза берберског позива и хронотопа бербернице са шпијунирањем је сама по себи пародична, а када се томе дода и процесуирање шпијунских информација о мртвима, и Мнемијан и његов берберско-шпијунски посао добијају гротескну димензију: „Сем тога подједнако је добро обавештен о живима као и о мртвима; ово мислим дословно, јер га грчка болница плаћа да брија и припрема за укуп њене жртве пре него што их повере гробарима – задатак који он обавља са задовољством у коме има и расне насладе. Његов прастари занат обухвата два света... “ (I, 85). Мнемијан тако стиче још једну пародијско-гротескну улогу или маску. Од берберина-шпијуна, он постаје и берберин-гробар. Док као шпијун-берберин представља везу између светских политичких играча и локалних градских моћника, као гробар-берберин он уз помоћ исповести самртника представља пародијску везу овог и оног света.

Елементи игре и церемоније, где сви учесници имају подразумеване улоге и изговарају унапред утврђен текст, препознатљиви су у епизоди са Мемлик-

пашом и његовим системом примања мита. Као важна и моћна личност, министар унутрашњих послова, Мемлик-паша обавља многе нерегуларне послове за богате клијенте, али висока цена тих услуга се плаћа на један готово уметнички начин. Гости пријема у Мемликовом дому обавезни су да као дар донесу куран за његову надалеко чувену збирку ретких издања курана. Када Мемлик-паша одлази у библиотеку да провери да ли такав примерак можда већ има, то је маскирана радња услед које он заправо проверава да ли је сума новца остављена у књизи задовољавајућа. Тек када се врати и каже да такав примерак курана нема у својој библиотеци, значи да је доносилац поклона/мита прихваћен и да тиме улази у следећу фазу када ће се разматрати његова молба. Оваква игра која спољном елегантношћу и отменошћу прикрива врло тривијалне и морално недопустиве а законски кажњиве радње, заправо је један маскирани, карневалски друштвени договор. „Јер Мемлик је увео готово дворски церемонијал за примање мита.“ (II, 334) Истовремено то учеснике читавог тог догађаја доводи у комичну ситуацију, јер су принуђени да се претварају а знају да онај пред ким се претварају зна да се они претварају и заправо их прећутно на то подстиче, па тако они постају лутке у тој игри чиме им се одузима достојанство. „Шарени, лепезасти прозори застакљени јефтиним црквеним стаклом претварали су посетиоце у пајаци, бацајући им зелену, скерлетну и плаву боју преко лица и одећа, док су ишли кроз дугачку просторију да поздраве свог домаћина.“ (II, 334) Игра светлости је овде посредни начин приповедачу да покаже униженост оних који су дошли да плате за услугу коју траже, а правећи од њих фигуре пајаци показује се да је читава церемонија Мемлик-паши важнија и од саме новчане добити, јер у њој може да ужива као у својој представи која је манифестација личне моћи. Играње додељених улога уз унапред утврђену церемонију чија се суштина крије иза спољашње манифестације, од Мемлик-пашиних дивана прави карневалско-гротескно представу.

Гротескност целокупног спектакла сугерише и антиципира опис Мемликове куће: „...кућа Мемлик-паше постала је чувена у најудаљенијим престоницама света, углавном због особене архитектуре банака (...) и заиста њихов стил има сва чудна обележја (...) – јер су грађене према истом гротескном узору, некој врсти пародије на египатску гробницу (...) Здепасти стубови

подсећају на мамута нагло оболелог од елфантијазиса, гротескни заостатак, или можда обнова нечег језивог – нека отоманско-египатска готика?“ (II, 329)

7.4. Александријски празници и светковине

Пре него што почне с описом догађаја на карневалској забави код Червонијевих, Дарел излаже читав есеј о карневалу. Из њега се сазнаје какав је облик и значај карневал имао за хришћанску заједницу у Египту, какав је однос Египћана и муслимана био према овом масовном слављу и, најзначајније, како смисао и суштина карневала кореспондира са модерним временима, па и са модернизмом. Идеја прикривања идентитета иза маске остала је једнако сврсисходна и важна као и у првим карневалима. Према Дареловом виђењу, то је вентил неопходан сваком човеку, без обзира на време у којем постоји, којим се он ослобађа робовања сопственој личности, нормама, устаљеном поретку. Тада, иза маске човек је у стању да поступа према својим најдубљим жељама и поривима. Карневал и скривање иза карневалског костима, значе потпуну слободу. „Овако прерушен човек се осећа слободним да некажњиво чини што год му се свиди. Сва највештија убиства у граду, сви најтрагичнији случајеви погрешног идентитета, плод су годишњег карневала.“ (I, 627) Дарел објашњава важност и сврсисходност маске саме по себи, посебно сомотског домино костима који потпуно обезличује онога ко га носи, остављајући само прорезе за очи и који својим наборима прикрива и пол и године и облике тела. „Јер он (сомотски домино) дарује прерушенима маску коју сваки човек у дну срца жели изнад свега. Постати анониман у анонимној гомили...“ (I, 627)

Карневал има пре свега психолошку функцију за појединца, односно на јунаке Дареловог романа. Ова цртица о карневалу, као и догађаји карневалске вечери, смештени су пред крај друге књиге Квартета, значи на његовој половини (средини). Дакле, он има централно место за разумевање описаних догађаја и ликова као и за све оно што следи. И као што се показало, судбине и поступци јунака, па и сам ток радње биће увек везани за овај карневалски догађај. Карневал ће у највећој мери формирати њихове личности као и међусобне односе. С друге

стране, он говори о општој и вечитој потреби човека за анонимношћу, за заматањем трага, за сусретом са самим собом, мењањем идентитета.

Када је реч о културолошкој и социолошкој димензији карневала у *Александријском квартету*, она такође има врло важно место. Хришћански представници у Египту су елита, која живи са свим могућим повластицама и почастима, али осећај „скрајнутости“, заборављености од матичне културе је доминантан. Карневал је зато вид самопотврђивања, доказивања припадности западном свету, његовој религији и обичајима и важна је дистинкција од домаћег становништва. „Карневал у Александрији је чисто друштвена ствар – не стоји ни у каквом календарском односу са другим верским свечаностима града. (...) можда су посредно кроз то уживали у осећању поистовећења са другом страном Медитерана, са Венецијом и Атином.“ (I, 624)

Однос Египћана и других некатоличких народа према карневалу је негативан. На формалном плану зато што тај празник производи разне немире, убиства, нерешене тајновите случајеве у које бивају умешани и они који нису део карневалске културе. Суштински, карневал је за њих нешто туђе, другачије, прозор у неки различит свет, који изазива страх и позор у њима. „Прерушеност им свима даје мрачну фанатичну једнообразност обриса која плаши Египћане у белим мантијама и испуњава их немиром.“ (I, 625) С друге стране, они имају своје обичаје, празнике и ритуале, које Европљани можда и не разумеју најбоље али за које су отворени и у којима учествују. У свима њима се, међутим, могу препознати елементи карневала, што показује да је Египат и Александрија место где се сусрећу и препознају наоко различите културе, које све заправо почивају на истим ритуалним обрасцима.

Најочигледнији пример мешања и, заправо, сједињавања више култура и религијских наслага у једном званичном празнику јесте слављење Ситне Дамјане у пустињи. То је хришћански, православни празник, посвећен римској светици из Диоклецијановог доба, којег поред египатских Копта и других православаца прослављају и муслимани. Али, начин слављења, обреди и обичаји, у највећој мери су нехришћански, пагански, блиско повезани са рамзесовским Египтом, па се зато и сматра националним фестивалом, и израз су преткласног фолклора о којем говори Бахтин а који је основа свих потоњих обичаја и празника а

истовремено и њиховог књижевног, жанровског уобличења. „Мотиви створени у јединственом времену преткласног фолклора, већином су ушли у састав сижеа личног живота, подвргавши се суштинском преосмишљавању (...) На позадини тог даљег раздвајања времена и сижеа постаје разумљиво потпуно јединство фолклорног времена. Индивидуални низови живота још се нису издвојили, нема личних послова (...).“²⁰¹ Према Бахтиновом објашењењу, све оно што је чинило јединствени живот заједнице у преткласном фолклору, са развијањем индивидулизованог облика живота, прелази у обред, у сећање у облику магијских и митских слика. Према том принципу одвија се и развија најважнији и најпознатији локални обред у Александрији. Импровизовани, „привремени“ градић или насебина која се том приликом формира у пустињи, иако изграђена од шатора и врло примитивна, добија са својим украсима, осветљењима, тезгама са обиљем хране, изглед европског (средњовековног) вашаришта. Када, међутим, наступи обред касапљења камила, у својој бруталности и сировости он добија паганску димензију и са лудилом и помамљеношћу који се тада рађају, призива слику дионизијских баханалија. Измешаност културолошких, религијских и историјских наслага у потпуности се сагледава током црквеног обреда и литургије светог Василија. Црквени хор који оличава лабудове у белој и скерлетној одећи, у једном тренутку добија обличје Рамзеса II. То показује да је обичај и празник египатског народа, ништа друго него карневал са много сложенијим садржајем и на вишем нивоу, без обзира на то што је наоко примитиван, баш због тога што је сабрао у себи различите ритуалне и митолошке слојеве. Читав овај ритуал или језиком савремене уметности речено – перформанс, јесте архетипско памћење преткласног фолклора и његовог реалног времена које се јединствено живело, а које је са престанком колективног живота и појавом обреда постало исторично време и као такво ушло најпре у обреде а потом и у сижее различитих представљачких форми. „Из општег времена колективног живота издвојили су се појединачни животни низови, појединачне судбине.“²⁰²

Резултат тога је и највећи арапски празник Ел Скобов Мулид. Посвећен је гусару који је проглашен за свеца. Огромна поворка верника која се формира читавог дана долази на његов олтар изводећи обредне плесове у верском заносу и

²⁰¹ Михаил Бахтин, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, стр. 334.

²⁰² Исто, стр. 340.

лудилу. У томе узима учешће читав Египат: дервишки редови, шеици, обичан народ, проститутке, сви потпуно сједињени. Оно што претходи коначном верском обреду, јесте само прослављање, фестивал који се тада организује. Он, међутим, има све одлике западњачких вашара, костиме и улоге из карневала, кроз које провејава оријентални дах. Ту су жонглери, мађионичари, клоупови, жене вештице, кепеци, али и типично источњачки и племенски симболи које је карневал позајмио (или присвојио), као што су врачеве и гатаре које проричу судбину, гутачи шкорпија. Парада у црно намазаних девојака прошараних бојама тропских папагаја, упућује на утицај и мешање с типично афричким културолошким слојем, који се лако уклапа у египатске фестивалке обрасце.

Подударане локалних, фолклорних елемената са обичајима запада уочава се и на ситним, појединачним елементима славља. Фолклорне фигуре од шећера које представљају љубавнике из Делте имају свој паралелизам у европском фолклору: „То су биле мале рођаке оних *santons de Provence* или *bonhommes de pain d'epices* француских сеоских вашара. Или наших сада изумрлих позлаћених човечуљака-медењака.“ (II, 739) Порекло свих тих магијских фигура сеже далеко до времена преткласног фолклора када оне нису биле симболи већ саставни део временског низа у којем је живот колективан и тече сведен на јединство природе и тог колектива тако што је једно подређено другом, односно једно је зависно од другог и обрнуто. „Када се распало чврсто јединство времена, када су се издвојили индивидуални низови живота (...), када су заједнички рад и борба са природом престали да буду јединствена позорница сусрета човека са природом, тада је и природа престала да буде жива учесница догађаја живота: она је углавном постала 'место радње' (...) уситнила се у метафоре...“²⁰³

Британска власт у Египту учествује у арапском фестивалу из позадине. Као вид политичке сарадње и поштовања, уприличили су ватромет. Симболично и иронично, ватромет пушта ратна морнарица. Спајање рата и прослављања је један од погледа на то докле је модерни свет дошао и у којој мери је у стању да уништи исконску људску потребу за весељем. Дареловим очима сагледан, рат представља само другу, изокренуту врсту карневала. Војничка униформа је једна од маски карневалских. Крволочност, крв невиних жртава по улицама није ништа друго

²⁰³ Исто, стр. 343.

него савремени облик древних обреда. Потреба за телесним уживањима и оргијањима у паузама бомбардовања, по својој природи је карневалска. „Ако ништа друго, рат је углавном створио атмосферу пијаног карневала.“ (II, 490) Лоренс Дарел уочава да ескалација насиља и повећано присуство смрти, буди у људима додатну страст и раскалашност. Овакав паралелизам заправо показује да је савремени, модернистички карневал настао и израстао као иронија и пародија самог себе.

7.5. Време карневала у Александрији и карневалско време у Александријском квартету

Како у *Александријском квартету* не може бити речи о радњи и причи која се линеарно развија у времену као у традиционалном роману, већ о фрагментима сећања приповедача који некада јесте а некада није главни јунак, а који су извучени из различитих временских момената, везивно ткиво свих тих сећања, писама, догађаја, ликова, судбина, јесте континуум време-место о којем експлицитно говори сам Дарел, односно бахтиновским језиком речено хронотопи Александрија и карневал. Александрија као хронотоп места опредељује судбине свих протагониста романа, али она је и антропоморфна. Њен изглед, карактеристике, особине су као слика у огледалу њених становника. Метонимијски она добија особине и својства оних који у њој живе и као у реверзибилном процесу или кроз слику огледала, она утиче и обликује судбине и нарави својих јунака-становника. Тај процес, међутим, није тренутан и није завршен. Он се непрестано и мења и понавља. Као у Дарлијевом сећању које бележи, прошлост и садашњост се сливају у јединствену слику. „Дарли меша у свом приповедању садашња и прошла времена. Прошло време користи онда када је опис више аналитичан и када просуђује, а када говори о карневалу као о александријском феномену, користи садашње време.“²⁰⁴ Карневал као топос времена је нешто што је константно и централно у *Александријском квартету*. Он је измењено стање, неко друго време, али време које је извесно, које се у правилним размацима понавља, које има своје законитости, али које пружа несметане слободе и игре идентитета. Како су те игре идентитета доста сложене, а

²⁰⁴ Гвидо Камс, наведено дело, стр. 68.

некад и суштинске, оне излазе из временског оквира годишњег карневала и преносе се на остатак времена омеђеног карневалом и тако постају судбинске.

Александријски карневал приказује модерно, светско друштво. Он је израз и језгро гламура, снобизма, богатства, неискрених односа, тајних мисија, политичких завера, интимних бродолома, нехајних убистава, што су све карактеристике савременог, модерног света. Због тога што они који креирају такав свет нису индивидуализовани, потребан је карневал као конкретан хронотоп али и као симбол да би скрио њихове идентитете. Тако се ствара привид колектива који трасира пут савременог друштва и даје печат духу времена. Тај колективни идентитет је, међутим, само пародија, ружна и банална варијанта колективног идентитета преткласног фолклора у којем је постојало јединство и хармонија времена, простора и истог тог колектива. Дух времена је иронија сам по себи. Александријско време нема духа, нема идеје нити било каквог смисла. Оно је мучно и тескобно. То је нелинеарно време. Оно је индивидуализовано, расцепкано на ситне подеоке, до те мере да сваки сегмент времена твори једну засебну истину за оног ко то време посматра или му припада. Целине и јединства времена, простора и човека више нема. Карневал и други празници и ритуали у *Александријском квартету* су само реликти некадашњег временско-просторног јединства које је било услов за правилно постојање друштва, а које је сада уздрмано, дегенерисано и хаотично, зато што је на место карневалског времена ступило постмодернистичко време.

8.

Карневалске метаморфозе идентитета

На примерима романа који су овде обрађени уочљиво је да се карневализација књижевности 20. века одвија строго према правилима традиције овог поступка, али истовремено она доноси неке нове везе између тема и проблема модерног света који се у овим делима прате, и исконских, готово архетипских, образаца људског понашања и комуницирања, на основу којих су се развили специфични уметнички поступци, од којих је један управо преношење тих образаца у књижевност, односно карневализација књижевности. Новина тих веза састоји се у томе што третирајући драму модерног света и модерног човека, који је у великој мери растрзан, изгубљен, запитан, идентитетски неодређен, ова књижевност отвара могућност разгранавња карневалских мотива и карневализације онда када посеже за њом као за стилским и тематским средством. Мотиви карневала који су у традиционалној књижевности били сведени на приказивање инверзне и гротескне слике света, у књижевности 20. века добијају и својство да преиспитују идентитет својих јунака и стварности која се у конкретним делима описује.

Однос карневала и идентитета је врло тесан и прожимајући. И карневал и идентитет условљени су временским категоријама које, опет, одређују интегритет личности, ситуације, феномена. Временски аспект карневала је уједно и његова суштина. Карневал не може постојати без времена којем припада. То време је празнично време и има везе са природним, годишњим календаром. Пошто у складу са природним годишњим променама долази до великих мена или преокрета у устројству природних закона, онда се друштво тим законима поклања и светкује их, из чега настаје празник. Онда када имамо празник имамо истовремено празнично славље и смех, и временско омеђење тог празника и тог смеха. Због тога што је временски ограничено, све оно што се дешава у току празника је и ванвременско (ван уобичајеног временског тока) и другачије од устаљеног, односно намерно бива инверзно и амбивалентно свему редовном,

устаљеном и прописаном и постаје нередовно, неуобичајено и пољуљано. Управо у тој тачки се сусрећу карневал и идентитет.

Како се идентитет може описати и као истост која остаје стална без обзира на протицање времена, карневал постаје друга страна те истости односно друга страна идентитета која у свакодневном животу постоји као могућност али никад не настаје услед закона доследности и перманентности идентитета. Када се у карневалу почне да живи инверзна стварност и протагонисти преметну у себи инверзне и амбивалентне фигуре и личности, онда се догодило привремено дестабиловање или чак мењање идентитета. Такав измењени идентитет у временски ограниченом простору, није, међутим, неки нови идентитет него друга могућност једне исте суштине. Оно што карневализовану књижевност 20. века разликује од карневализоване књижевности која јој претходи јесте што инверзна слика света и инверзни идентитети који се успостављају током празника/карневала, стичу интегритет и самосталност и онемогућавају да се врати прекарневалски облик идентитета. Идентитети пробуђени током карневала, код петорице писаца заступљених у овом раду, након празника постају званични, непразнични идентитети, из чега следи да функција карневала није више да прави привремени одушак од стега стварности и да се тој стварности смеје и пародира је, већ да трајно мењајући своје јунаке мења и ту стварност ако је могуће. Најчешће и није могуће али с трансформацијом идентитета кроз карневал успоставља се стални критички однос према свету.

Узимајући у обзир бахтиновски хронотоп грчког авантуристичког романа с метаморфозом, који је модел менипско-карневалске књижевности, може се формална метаморфоза сагледати као промена идентитета. Враћање у претходно обличје (оно из којег се пошло) не значи враћање у исто. Јунак који је „претрпео“ метаморфозу стекао је нова знања и искуства. Његова „истост“ је појавна а он се у погледу идентитета враћа промењен.

Метаморфоза Петра Рајића, јунака *Дневника о Чарнојевићу*, почиње у његовом сну. У току те метаморфозе он постаје Чарнојевић. Преузимајући туђу свест као своју он стиче туђе искуство и осећајност, што отвара могућност разумевања и проживљавања једног другачијег света, по свему супротног реалном. Како је искуство Чарнојевића искуство суматраизма, то постаје и

Рајићево искуство. Пошто истовремено Чарнојевић није неко други већ управоснолика, песничка личност самог Петра Рајића, онда ни он не доживљава метаморфозу у неког другог већ метаморфозу у самог себе. Пронашавши Чарнојевића у сну он му удахњује живот тако што га преузима као свој други идентитет. Буђење из сна које би морало да значи завршетак метаморфозе и враћање у старо стање, у *Дневнику о Чарнојевићу* представља допуну идентитета након искуства сна. С тако „допуњеним“, „проширеним“ идентитетом јунак може да опстане у свету који је лош, јер му овај чарнојевићски слој идентитета који је стекао даје право да се према том свету односи критички и да се од њега дистанцира.

Ако се епизода са лажном, карневалском царицом у *Другој књизи Сеоба*, у којој се Павле Исакович указује као карневалски лик луде или лакрдијаша, узме као кључна за спознају промашености властитих идеала и властитог животног пута главног јунака, онда та сцена баца светлост на целокупно његово путовање и одређује га, па се метаморфоза у луду на крају тог пута може разумети као појавни завршетак исте те метаморфозе која настаје на почетку путовања. Искуство луде мења главног јунака, освешћује га, па преображај идентитета достојанственог официра, који је имао на почетку, у идентитет насамареног идеалисте, који стиче на крају, води томе да други, стечени идентитет постане једини могући. При томе, висока самосвест јунака (способност да разуме сопствену промашеност) даје му могућност да према свету у којем он постоји једино као насамарени херој, заузме презрив однос и отуђи се од њега.

Као што је већ било речи у одељку о *Чаробном брегу*, метаморфоза главног јунака у болесника, која настаје већ са ступањем у санаторијум Бергхоф, доноси му искуство живота, емотивног и телесног сазревања, па тако, већ помињани преображај идентитета од малог грађанина до принца карневала, значи надилажење друштвено детерминисаног и приземног, и прелажење у сфере слободе и узвишеног.

Зевов јунак доживљава метаморфозу од брата до љубавника. Искуство љубави током карневала са фаталном женом, значи јунаков излазак у свет. Завршетак љубави који је крај метаморфозе не значи и повратак у првобитни идентитет. Емилио не може да се врати у идентитет брата јер је резултат његовог

искуства љубави и идентитета љубавника сестрина смрт. Борба између моралног и неморалног се одвија као борба танатоса и ероса у јунаку и око јунака.

За разлику од осталих романа у којима се метаморфозе дешавају најчешће на симболичком плану, протагонисти *Мајстора* и *Маргарите* доживљавају дословне, телесне метаморфозе, али и читав поступак преображавања није једнозначан и грана се у више рукаваца. Митско-фантастична скупина ликова коју чине јунаци из Воландове свите „метаморфозирани“ ступају у свет дела. Њихова метаморфоза се десила много пре почетка радње и зато функција тога није промена идентитета кроз ново искуство већ подривање филозофије и идеологије друштва и духа времена кроз гротеску, бурлеску и иронију и пародију. Такође дословна, метаморфоза Маргарите у вилу-вештицу, међутим, има особине бахтиновске менипејске метаморфозе јер јунакиња поприма другачије облике да би стекла нова искуства, спознала истину о правди и неправди, животу и смрти. Завршетак метаморфозе за разлику од менипејских образаца не значи враћање у првобитно стање, већ напротив, у духу модерне књижевности, јунакиња стиче нови идентитет, ступа у нови хронотоп и дефинитивно се одваја од света којем је припадала а који је лош. Мајсторова метаморфоза се одвија према истом образцу и такође је трострука – од уметника, он се преображава у болесника-лудака, да би на крају свог пута стекао идентитет вечног мислиоца-љубавника.

Иако су у *Александријском квартету* метаморфозе непрестане и односе се на све јунаке, оне одступају од класичног образаца и усмерене су на психолошку димензију. Онда када се у формалном смислу метаморфоза и догоди, током маскирања на карневалу, њена функција није трагање за истином путем новог искуства до којег је дошло са новим идентитетом, већ испољавање слободе ослобађањем скривеног идентитета.

Очигледно је да метаморфоза као књижевни мотив који манифестује карневалско осећање света, у двадесетовековној књижевности значи дефинитивну промену идентитета за разлику од античке и средњовековне метаморфозе, али и нововековне на тој традицији настале, која подразумева стицање знања, спознавање истине али не и мењање идентитета.

Разлика између карневализације у делима средњовековне и ренесансне књижевности и оне у делима књижевности од 17. до 19. века састоји се у томе

што се сам карневал у средњем веку и ренесанси живео и могао је да буде непосредан извор карневализације. Пошто се од 17. века карневал више не живи него постоји кроз спољашње манифестације које су нека врста сећања, и карневализација више није непосредна него настаје под утицајем већ раније карневализоване књижевности. Разлика између карневализације у делима књижевности двадесетог века и целокупне традиције на коју се позива лежи у томе што је удаљеност од праизвора (карневала) много већа и ослоњеност на посреднике (карневализовану књижевност која јој претходи) искључива, па је и карневалско осећање света у тим делима препознато често преко симбола-посредника. Уједно, утицај поетичких струјања модерне књижевности и њеног духа времена у овим делима има равноправан значај као карневалска традиција, ако не и доминантнији, па се у свим тим делима може препознати симбиоза ове две поетичке и тематско-мотивске грађе из које настају нове идејне и стилске линије приповедања.

Карактеристике међуратног европског модернизма у тематско-мотивском погледу јесу критички однос према грађанском друштву, отпор и отворени бунт према политици чији је резултат ратом захваћен свет, преиспитивање улоге појединца, проналажење његовог места у свету. Стилске и поетичке карактеристике прозе овог књижевног раздобља су на неки начин „у служби“ свих ових тематских преокупација, па се зато код већине писаца јавља негаторски однос према традицији и према успостављеним жанровским правилима. Тако су мешање жанрова, увођење различитих дискурса унутар истог наратива, комбиновање фикције и (псеудо)фактографског, доминантна обележја модернистичке, европске прозе прве половине 20. века. Иако та обележја и те технике изражавају потребе и дух модерног човека оне нису нове. Напротив, оне су стожер менипске сатире и могу се препознати у читавој менипско-карневалској књижевној традицији европског романа до 20. века. „У менипеји смо открили задивљујући спој рекло би се апсолутно разноврсних и инкомпатибилних елемената: филозофског дијалога, авантуре и фантастике, утопије, натурализма друштвеног подземља и др. Сада можемо рећи да је тај спојни почетак, који је повезао све те разноврсне елементе у органску целину жанра, почетак изузетне снаге и кохерентности био карневал и карневалско осећање света. И у даљем

развоју европске књижевности карневализација је стално помагала рушењу баријера између жанрова, између затворених система мисли, различитих стилова, итд., она је уништавала сваку затвореност и узајамно игнорисање, зближавала је удаљено, уједињавала разједињено.²⁰⁵ Јединство и преплитање менипско-карневалске и авангардне поетичке линије у овим делима остварује се обележјима стила попут ироније, пародије, гротеске, батоса. У романима који су овде били анализирани иронијски хумор има доминантно место како у делима међуратне књижевности (*Дневник о Чарнојевићу* и *Чаробни брег*), у које се може убројити и *Мајстор* и *Маргарита* као дефакто авангардни роман иако објављен тек 1967, тако и у послератним романима – *Друга књига Сеоба* и *Александријски квартет*. Гротеска и пародија имају централно место у *Чаробном брегу* и *Мајстору* и *Маргарити*, али се такође препознају и у појединачним ликовима и сценама у *Александријском квартету* (Скоби, Помбал, Мнемијан, Тото, Мемлик Паша, Наруз, Лејла) и *Другој књизи Сеоба* (сцене с Кајзерлингом, преоблачења Кумрије, слика Трифуна као оматорелог јарца, Божичеве развратности, маскирана царица-проститутка), а на специфичан начин и у *Дневнику о Чарнојевићу* (Егон Чарнојевић као клоновска-морнарска фигура, као модерни Дон Кихот). Функција свих ових стилских карактеристика у менипској књижевности била је представљање реалног човека, ослобођеног епске, трагичке или комичке типизираности изражаване у дотадашњим књижевним жанровима. Њихова функција у књижевности модернизма суштински није битно другачија. Тим средствима се такође разобличава и критикује окошталост светског друштвеног система, његовог лажног морала и представља човек у својој људској несавршености.

Још једна од битних особина менипске сатире било је представљање померених психолошких стања јунака и задирање у унутрашњост и дубину њихових личности, што је у делима овде разматраним присутно и врло развијено пре свега у *Сенилности* (Емилијева самопреиспитивања, заљубљеност и љубомора, Амалијини снови, лудило и смрт), али исто тако и у *Дневнику о Чарнојевићу* (Удвајање личности Петра Рајића, оживљавање и антропоморфизација сновиде фантазмагорије, трауме из рата) и *Александријском*

²⁰⁵ Михаил Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967, стр. 199.

квартету (трострука личност Јустине, психолошке трауме због инцеста Лизе и Персворедена, Маунтоливова психолошка драма са Лејлом, Дарлијев немир душе који покреће истраживање и писање романа). Прожимање менипског карактеризацијског захтева са модернистичким тенденцијама мотивисања ликова на основу учења савремене психолошке науке у овим делима, резултирало је постављањем једне нове линије европске психолошке прозе, која је настала на дугој, хиљадугодишњој традицији, а која је сада пратећи захтеве свога времена дала основу за развијање романа тока свести који ће се јавити непосредно након овог периода. Тако и фантастични приповедни оквир, који је главно обележје менипске књижевности, у *Мајстору* и *Маргарити* постаје структурно тежиште романа. Његова функција у менипеји је била да пренесе радњу са Земље на Олимп и у Пакао дајући сатирично-хумористичку представу религије, а без обзира на много сложенију структуру и филозофску парадигму, у својој суштини та функција је остала непромењена и у авангардном роману попут *Мајстора* и *Маргарите*. Увођењем фантастичке мотивације, и у традиционалној менипеји и у књижевности модернизма, уједно се постиже својеврсно „пробијање” граница и могућности хронотопа: „Теорија менипеје опсежно је експлицирала универзалистички дјелатну функцију полидимензионалности кронотопа, толико карактеристичну за читаву линију романа XX ст. који проширује временско-просторне координате поља искушења јунака и његове идеје, до полова ’Олимпа’ и ’пакла’“.²⁰⁶ Полидимензионалност хронотопа у менипеји је омогућавала комплетније и ефектније осликавање муке искушења кроз које јунаци, најчешће „метаморфозирани“, пролазе, а у романима 20. века, посебно у *Чаробном брегу* и *Александријском квартету*, она је полазиште за трагање јунака за „својим местом у свету“ и преиспитивање сопственог идентитета. У том трагању и преиспитивању идентитета они показују дијалогски однос према свету. „Особито се продуктивним јавља признавање ’дијалогске природе истине’, као обликовне основе жанра, за анализу ’дијалогске’ структуре суодношења нивоа јунака, приповедача и читатеља, толико карактеристичне за модернистички и авангардни роман (...“.²⁰⁷ Дијалогизација је у овим романима присутна на више нивоа. Дијалог се одвија између јунака и његовог света (*Сенилност*, *Дневник о*

²⁰⁶ *Појмовник руске авангарде*, наведено издање, стр. 76.

²⁰⁷ исто

Чарнојевићу, Друга књига Сеоба, Чаробни брег, Мајстор и Маргарита), између различитих слојева личности једног јунака (сви јунаци *Сенилности*, Петар Рајић/Егон Чарнојевић, Павле Исакович, Ханс Касторп, Понтије Пилат, Јустина), између различитих култура и традиција: у *Мајстору и Маргарити* између паганства и хришћанства и између хришћанства и тоталитаризма; у *Другој књизи Сеоба* између српског, ослободилачког војевања и аустроугарског освајачког, између аустроугарске царевине и руске царевине, између српског православља и руског православља; у *Александријском квартету* између Енглеске и Египта, између Европе и Африке, Запада и Истока; унутар самих хронотопа, односно између времена и простора (*Чаробни брег, Александријски квартет*). Дијалогско преиспитивање истине о свету и себи у том свету које је основа и покретач менипске књижевности настале на карневалској дијалогској култури смеха, маске, травестије и пародије, у модерној књижевности креће се у правцу преиспитивања и формирања идентитета – и јунака и његовог света.

8.1. Карневализација идентитета

Ако се транспоновање елемената карневала у књижевност назива њеном карневализацијом, онда се и уграђивање карневалских мотива и закона у неки/нечији идентитет може сматрати карневализацијом идентитета. О карневализацији идентитета се може говорити онда када услед стицања нових искуства и слобода током карневала неки / нечији идентитет претрпи суштинске измене и настави да постоји тако промењен односно карневализован. У прилог томе да је таква карневалска „интервенција“ на идентитету могућа, стоје учења о идентитету као о нечем што није дефинитивно него нешто што настаје, мења се и формира: „Личност и лични идентитет нису датости – они се формирају или представљају потенцијална развојна достигнућа и вредности...“²⁰⁸

Пошто бити у карневалу значи играти неку улогу, а свака улога је својствена и припадајућа одређеној причи, онда значи да је карневализован идентитет (идентитет настао током карневала) заправо наративни идентитет. У традиционалним студијама о идентитету, као код Рикера на првом месту,

²⁰⁸ Миланко Говедарица, „Свест и лични идентитет“, *Theoria*, год. 45, бр. 1/4, 2002, стр. 67.

наративни идентитет је онај идентитет који настаје као резултат нарације односно наративног, приповедног света. Како се карневал може разумети као нарација у оквиру нарације, једна микро-прича унутар велике опште приче, онда је и карневализован идентитет на неки начин двоструко наративан идентитет. Ако се узме у обзир да постоје и становишта по којима је сваки идентитет последица приче о себи, онда је прича нит водиља за формирање идентитета: „Идентитет је прича о 'ја' коју свако себи приповеда. (...) Међутим, оно што је суштинска важност за его јесте унутрашњи дијалог између доживљеног искуства и његовог претакања у причу, причу о 'ја' коју свако себи прича. Прича је оруђе којим појединац покушава да утиче на ток своје судбине.“²⁰⁹

Унутрашњи дијалог између искуства и приче о том искуству, о којем говори Жан Клод Кофман, заправо је потврда постојања вишегласја и самим тим дијалогичности приликом настајања идентитета, која је аналогна карневалској дијалогичности. У настајању наративног идентитета у дијалогу су стварно искуство и прича о том искуству који могу изнутра да буду амбивалентни једно другом, али управо из те амбивалентности може се изродити то ново наративно ја, односно амбивалентни наративни идентитет. У карневалу се врши дијалог између званичног и незваничног, озбиљног и смешног, високог и ниског, и оно што настаје у том дијалогу је потврда постојања слојевитог, амбивалентног света и у њему амбивалентне егзистенције и амбивалентног идентитета који је карневалски идентитет.

Дијалог између искуства и приче о њему, који гради амбивалентни наративни идентитет, може се свести на однос између суштинског идентитета и самопоимања: „Јака, објективистичка схватања идентитета допуштају нам да правимо разлику између 'истинског' идентитета (који се описује као дубок, трајан, објективан) и 'пуког' самопоимања (површног, променљивог и субјективног). Ако је идентитет нешто што треба открити и нешто у вези са чим особа може да се вара, онда њено тренутно самопоимање не мора одговарати њеном трајном, основном идентитету.“²¹⁰ Код јунака свих помињаних романа

²⁰⁹ Жан Клод Кофман, „Изумевање сопства. Једна теорија идентитета“, прев. Милица Пајкић, *Трећи програм Радио Београда*, број 146, II – 2010, стр. 122.

²¹⁰ Роџерс Брубекер и Фредерик Купер, „С ону страну идентитета“, прев. Јелена Стакић, *Реч – часопис за културу*, бр. 69 (15), 2003, стр. 431.

нема подударања између самопоимања и њиховог истинског идентитета. Ханс Касторп, на пример, доживљава себе као „здравог“ а заправо је „болестан“ па остаје на чаробном брегу. Касније, када се промене околности, Касторп себе још дуго разуме као „болесног“ онда када је у ствари „здрав“. Појмови „здрав“ и „болестан“ овде свакако у себи садрже и подразумевају читав сложен контекст стања, осећања, релација, који творе два амбивалентна идентитета. Очигледна тешкоћа да се превазиђе јаз између сопствене перцепције властитог идентитета и онога што он стварно јесте, решава се карневалом идентитета. Увођењем карневала или улажењем у карневал, јунаци могу да буду оно што нису, да би тако досегнули оно што стварно јесу. Поставши неко други у карневалу, они се удаљавају и одвајају од свог идентитета, који је самопоимање, али одабир специфичне карневалске улоге или маске води их ка њиховом истинском идентитету. Карневал се тако указује као спона или дијалогски мост између субјективног и објективног идентитета. Својом амбивалентном природом, он карневалског јунака, удаљавајући га од самог себе, приближава самоме себи. Поставши Чарнојевић, Петар Рајић губи свој идентитет али проналази други до тад несамоспознат. Павле Исакович тек када постане јунак официрске шале-маскараде разуме колика је дискрепанција између слике о себи као о уваженом официру чије идеале ће препознати и подржати нова царевина којој служи, и реалности у којој је он само војник-топовско месо. Расцеп између Мајсторовог самопоимања себе као писца и његовог социјалног идентитета²¹¹ који је сведен на болесника душевне болнице, такође се решава карневализацијом оба та идентитета. Емилијева перцепција Анђолининог идентитета и оно што тај идентитет стварно јесте такође се укрштају на карневалу када један идентитет измиче а други се исцртава. Александријски карневал суочава углађен идентитет једног друштва и једне епохе са његовом скривеном суштином која је разврат, неморал и криминал. Тако карневализација идентитета заправо значи проналажење истинског идентитета уз помоћ карневалске метаморфозе и искуства које она доноси.

²¹¹ По неким теоријама идентитета, социјални идентитет или социјални аспект селфа јесте дефинисање себе преко свог односа са другима и са социјалним групама и преко потребе за припадањем другима и колективу и признавањем од стране колектива. О томе пишу аутори М. Brewer и L. Maues у књизи *Колективни и лични идентитет* (Београд, Арт прес, 2005).

Дијалoшки однос између амбивалентних слојева или могућности идентитета, метаморфоза идентитета уз стицање искуства, полифонија унутар истог идентитета, манифестују се и успостављају кроз карневал и у карневалу. Проживљавајући својеврсни карневал идентитета, за разлику од јунака раније карневализоване књижевности који су пролазећи кроз карневал само изражавали подсмех званичном животу и имали неку врсту одушка од њега, јунаци свих ових романа изграђују се у духу модерне књижевности као слојевите личности запитане за себе и своје место у свету.

Литература

Арндс, Питер (Peter Arnds), „Blasphemy and Sacrilege in the Novel of Magic Realism“, у: *Negotiating the Sacred II*,

http://epress.anu.edu.au/nts02/mobile_devices/index.html

Арнолд, Јанина (Arnold, Yanina), „Through the Lens of Carnival: Identity, Community, and Fear in Mikhail Bulgakov’s ‘The Master and Margarita’“, *Academic Electronic Journal in Slavic Studies*, University of Toronto

Бахтин, Михаил, *Проблеми поетике Достојевског*, прев. Милица Николић, Београд, Нолит, 1967.

Бахтин, Михаил, *Франсоа Рабле и народна култура средњег века*, Нолит 1978.

Бахтин, Михаил, *О роману*, прев. Александар Бадњаревић, Београд, Нолит, 1989.

Бахтин, Михаил, *Вопросы литературы и эстетики*, Москва, Художественная литература, 1975.

Богосављевић, Срдан, *Антиклимакс*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Бромберт, Виктор (Brombert, Victor), 'Introduction', у: Italo Svevo, *Emilio's Carnival (Senilità)*, Yale University Press, 2001.

Брубeјкер, Роџерс и Фредерик Купер, „С ону страну идентитета“, прев. Јелена Стакић, *Реч – часопис за културу*, бр. 69 (15), 2003.

Бруер, М. и Л. Мејс (M. Brewer, L. Mayes), *Колективини и лични идентитет*, Београд, Арт прес, 2005.

Буркхарт, Јакоб, *Култура ренесансе у Италији*, прев. Милан Прелог, Београд, Графички атеље Дерета, 1991.

Вахитова, Т. М., „Проблеми власти в романе ‘Мастер и Маргарита’“ у: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования и материалы*, книга 2, Санкт-Петербург, „Наука“, 1994.

Великић, Драган, *О писцима и градовима*, Нови Сад, Академска књига, 2010.

Вилс, Клер (Wills Clair), 'Upsetting the public: Carnival, hysteria and women's texts', у: *Bakhtin and Cultural Theory*, Manchester University Press, 2002.

Владушић, Слободан, *Црњански, Мегалополис*, Београд, Службени гласник, 2011.

Говедарица, Миланко, „Свест и лични идентитет“, *Theoria*, год. 45, бр. 1/4, 2002.

Голубовић, Видосава, „Поетична комедија Маска“, у: *Милош Црњански – зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996.

Гуревич, Арон, *Проблеми народне културе у средњем веку*, прев. Лидија Суботин, Београд, Графос, 1987.

Дејсенброк, Рид Веј (Reed Way Dasenbrok), „Lawrence Durrell and the Modes of Modernism“, *Twentieth Century Literature*, Vol. 33, No. 4, Part II, Winkler, 1987.

Делић, Лидија, „И време, и простор и Ман“, у: *Зборнику Аспекти времена у књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2012.

Деретић, Јован „О идентитету Сеоба“, у: *Милош Црњански – зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1996.

Дмитрева, Л. С., „Теоретические проблемы праздничной культуры в работах М. Булгакова“, у: *Бахтинология – Исследования, переводы, публикации*, Алетия, Санкт-Петербург, 1995.

Еко, Умберто, „Комично и правило“, *Књижевна критика*, прев. Мирјана Јовановић, Београд, бр. 3-4, 1984

Зорић, Павле, „Структура поетске прозе Милоша Црњанског“, у: *Милош Црњански – зборник радова*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1972.

Јанг, Хоа Јол (Hwa Yol Jung), „Bakhtin's Dialogical Body Politics“, у: *Bakhtin and the Human Sciences*, ed. Michael Mayerfeld Bell and Michael Gardiner, Sage Publications, London, 1998.

Јерков, Александар, „Рађање романце о национу из духа тргичког сна“, у: *Трећи Програм*, I-IV, 1992.

Кајзер, Волфганг, *Гротескно у сликарству и песништву*, прев. Томислав Бекић, Нови Сад, Светови, 2004.

Кајоа, Роже, *Игре и људи*, прев. Радоје Татић, Београд, Нолит, 1965.

Камс, Гвидо (Guido Kums), *Fiction, or the Language of Our Discontent*, European University Studies, Series XIV, vol. 140, Peter Lang Publishing, Frankfurt am Main, Bern, New York, 1985.

Кашвински, Доналд П. (Donald P. Kazvinsky), „The Alexandria Quartet or The Seduction of a City“, у: *Lawrence Durrell's Major Novels or The Kingdom of the Imagination*, Associated University Press, 1997.

Кершнер, Р. Б. (R.B. Kershner), *Joyce, Bakhtin and Popular Literature*, The University of North Carolina Press, 1989.

Кларк, Катарина и Мајкл Холквист (Katherina Clark and Michael Holquist), *Michael Bakhtin*, Harvard University Press, 1984.

Кобре, Мајкл (Michael Kobre), *Walker Percy's Voices*, University of Georgia Press, 2000.

Копман, Хелмут, „Хумор и иронија код Томаса Мана“, прев. М. Тривић, Е. Гримплиновић и В. Жижић, *Реч*, год. 3, бр. 17, 1996.

Коронато, Роко (Rocco Coronato), *Jonson Versus Bakhtin. Carnival and the Grotesque*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2003.

Кофман, Жан Клод – „Изумевање сопства. Једна теорија идентитета“, *Трећи програм Радио Београда*, број 146, II – 2010, стр. 122 (превела с француског Милица Пајкић

Лакшин, В.Я., „Роман М. Булгакова 'Мастер и Маргарита'“, у: Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Москва, Высшая школа, 1989, првобитно објављено у: *Новий мир*, 1968, Бр. 6.

Лало, Е.А., „Анатомия литературы и литературоведения от Нортропа Фрая до Томаса Пинчона“, у: *Бахтинские чтения III*, Витебск, 1998.

Лескис, Г. и К. Атарова, *Путеводител по роману Михаила Булгакова „Мастер и Маргарита“*, Радуга, Москва, 2007.

Ломпар, Мило, *О завршетку романа. Смисао завршетка у роману Друга књига Сеоба Милоша Црњанског*, Београд, Рад, 1995.

Марјановић, Весна, *Маске, маскирања и ритуали у Србији*, Београд, Чигоја штампа, 2008.

Марк, Едмонд, „Идентитетска изградња појединца“, у: *Идентитетети*, прир. Катрин Халперн и Жан-Клод Руано-Борбалан, Београд, Клио, 2009.

- Микић, Радивоје, *Поступак карневализације*, Београд, Филип Вишњић, 1988.
- Милошевић, Никола, *Романи Милоша Црњанског*, Београд, СКЗ, 1970.
- Митови и митологија*, Феликс Гиран прир., Плато/Larousse, Београд, 2006.
- Молони, Брајан (Brian Moloney), *Italo Svevo*, Edinburgh University Press, 1974.
- Норис, Дејвид (David Norris), „Еп и време у роману Друга књига Сеоба“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1993, књ. 452, св. 1/2
- Перишић, Игор, *Утопија смеха*, Београд, Службени гласник, 2013.
- Петковић, Новица, *Два српска романа*, Београд, Народна књига 1988
- Петковић, Новица, „Паралелни светови Милоша Црњанског“, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 1993, CLXIX, књ. 451, св. 5.
- Петровић, Предраг, *Авангардни роман без романа*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2008.
- Петровић, Предраг, „Лирика Итаке: Између одисејевског и донкихотовског гласа“, у: *Милош Црњански: Поезија и коментари. Зборник радова*, Београд – Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Матица српска, 2014.
- Пијановић, Петар, *Поетика гротеске. Приповедачка уметност Миодрага Булатовића*, Београд, Народна књига, 2001.
- Пивар, Ричард (Richard Pevear), „Introduction“, у: *Master and Margarita*, Penguin Books, 1997.
- Појмовник руске авангарде*, прир. Александар Флакер, Загреб, Графички завод Хрватске, 1984
- Попов, Јован, „Клавдија Шоша – лик фаталне жене у времену пародије“, *Летопис Матице српске*, год. 166, књ. 445, св. 1, јануар 1990.
- Проп, Владимир, *Проблеми комике и смеха*, прев. Богдан Косановић, Нови Сад, Дневник, 1984.
- Проп, Владимир, *Историјски корени чаробне бајке*, прев. Марија Магдалена Косановић и Богдан Косановић, Сремски Карловци, Нови Сад, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 2013.

Радоњић, Горан, „Поезија Црњанског и традиција”, *Милош Црњански: Поезија и коментари, зборник радова*, Београд, Нови Сад, Институт за књижевност и уметност, Марица српска, 2014.

Расел, Чарлс Ц. (Charles C. Russel), *Italo Svevo, The Writer from Trieste – Reflections on his Background and his Work*, Longo Editore, Ravenna, 1978.

Рашиди, Линда Стамп (Linda Stump Rashidi), *(Re)constructing Reality. Complexity in Lawrence Durrell's Alexandria Quartet*, New York, Peter Lang Publishing, 2005.

Рикер, Пол, *Сопство као други*, Београд, прев. Спасоје Ћузулан, Јасен, 2004.

Рикер, Пол, *Време и прича 1*, прев. Славица Милетић, Ана Моралић, Нови Сад, Сремски Карловци, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1993.

Росић, Татјана, „Дневник о сну – О дневничком предлошку у Дневнику о Чарнојевићу“, у: *Милош Црњански, Зборник радова*, Институт за књижевност, Београд, год. 1996.

Стојановић, Драган, *Читање Достојевског и Томаса Мана*, Београд, Нолит, 1983.

Стојановић, Драган, *Иронија и значење*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2003.

Стојановић, Драган, „Доктор Фаустус – Очај и поглед ка срећи”, у: Томас Ман, *Доктор Фаустус*, Београд, Плато, 2009.

Стојановић Пантовић, Бојана, „Идентитет и суматраизам: једно другачије читање *Дневника о Чарнојевићу*”, у: Бојана Стојановић Пантовић, *Распони модернизма*, Нови Сад, Академска књига, 2011.

Стојковић, Бранимир, *Европски културни идентитети*, Ниш, Београд, Просвета, Завод за проучавање културног развоја, 1993.

Тененти, Алберто, *Италија у петнаестом веку*, прев. Драгана Радојевић, Београд, Клио, 2001.

Туманов, Владимир, „Diabolus ex Machina: Bulgakov's Modernist Devil“, http://publish.uwo.ca/~vtumanov/Articles_files/Diabolus%20ex%20Machina%20-%20Bulgakov's%20Modernist%20Devil.pdf

Фрај, Нортроп, *Анатомија критике*, прев. Горана раичевић, Нови Сад/Београд, Орфеус/Нолит, 2007.

Хачен, Линда (Linda Hutcheon), *Irony's Edge*, London and New York, Routledge, 1994.

Харгрејвс, Џон А. (John A. Hargraves), *Music in the Works of Broch, Man and Kafka*, Cadmen House, 2002.

Хилбат, Ентони (Anthony Heilbut), *Thomas Mann – Eros and Literature*, MacMillan, 1996.

Чаврјушин, Н. К. „Нравствени идеал и литургијска симболика в романе 'Мастер и Маргарита'“ у: *Творчество Михаила Булгакова. Исследования, материалы, библиография*, книга 3, Санкт-Петербург, „Наука“, 1995.

Шовије, Стефан, „Филозофско питање личног идентитета“, прев. Станко Цефердановић, у: *Идентитети*, прир. Катрин Халперн и Жан-Клод Руано-Борбалан, Београд, Клио, 2009.

Биографија

Наташа Анђелковић је рођена 1977. године у Београду. Дипломирала је 2001. године на Филолошком факултету у Београду, на групи за Српску књижевност и језик са општом књижевношћу. Постдипломске студије је похађала на Филолошком факултету у Београду на смеру Наука о књижевности и 2006. године одбранила магистарски рад са темом „Традиционално и ново у дубровачким пасторалама касне ренесансе“.

Године 2010. је као стипендиста DAAD-а три месеца радила докторско истраживање на Универзитету Мартин Лутер у Халеу у Немачкој, где јој је ментор била професорка Ангела Рихтер.

Објавила је неколико стручних радова у часописима *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Савременик, Књижевни магазин*, као и у зборнику *Аспекти времена у књижевности* Института за књижевност и уметност.

Запослена је у издавачкој кући Плато на месту уредника. Пише књижевну критику за многе часописе и дневне листове.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а: Наташа Б. Анђелковић

број индекса _____

Изјављујем

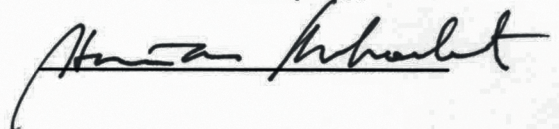
да је докторска дисертација под насловом

„Однос карневализације и обликовања идентитета у 'Дневнику о Чарнојевићу' и 'Другој књизи Сеоба' и европски контекст”

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Београду, 20. 04. 2015.

Потпис докторанда



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Наташа Б. Анђелковић

Број индекса _____

Студијски програм _____

Наслов рада: „Однос карневализације и обликовања идентитета у 'Дневнику о
Чарнојевићу' и 'Другој књизи Сеоба' и европски контекст”

Ментор: Проф. Др Александар Јерков

Потписани/а: Наташа Б. Анђелковић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 20. 04. 2015.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

„Однос карневализације и обликовања идентитета у 'Дневнику о Чарнојевићу' и 'Другој књизи Сеоба' и европски контекст“

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 20. 04. 2015.

